

كينت ميور

Kenneth More

تتكمسير - راسين - وابسن في مراحلهم الأخيرة

Shakespeare - Racine - Ibsen

ترجمة
عبدالله حسين

كينث ميور

شكسبير - راسين - وإيسن

في مراحلهم الأخيرة

ترجمة

عبد الله حسين

الكتاب: شكسير -راسين - وابسن .. في مراحلهم الأخيرة

الكاتب: كينث ميور

ترجمة: عبدالله حسين

الطبعة: ٢٠٢٢

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم - الوحدة العربية - مدكور- الهرم -

الجيزة - جمهورية مصر العربية

هاتف: ٣٥٨٢٥٢٩٣ - ٣٥٨٦٧٥٧٦ - ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس: ٣٥٨٧٨٣٧٣

<http://www.bookapa.com>

E-mail: info@bookapa.com



All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة: لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

ميور، كينث

شكسير -راسين - وابسن .. في مراحلهم الأخيرة/ كينث ميور،

ترجمة: عبدالله حسين

- الجيزة - وكالة الصحافة العربية.

١٢٧ ص، ٢١*١٨ سم.

الترقيم الدولي: ٣ - ٣٣٥ - ٩٩١ - ٩٧٧ - ٩٧٨

أ - العنوان رقم الإيداع: ٢٠٨٥٩ / ٢٠٢١

شكسبير - راسين - وإيسن في مراحلهم الأخيرة

@booka

وكالة الصحافة العربية

«ناشرون»



@booka.

تصدير

يتضمن هذا الكتاب نص محاضرات أربع ألقيتها بجامعة ولاية واين في ابريل 1959. وهي تختص أساسا بأعمال شكسبير وراسين وابسن - ثلاثة من كتاب المسرح كنت على اهتمام خاص بهم، محررا أو مترجما أو منتجا. ولكن الكتاب يشير أيضا، وفي إيجاز، إلى الأعمال الأخيرة لثلاثة آخرين من كتاب المسرح. وإني لمقدر للبروفسور هربرت شوللر دعوته لي كمحاضر زائر، كما أوجه الشكر لجمهور الحاضرين الذين أتاحوا لي - بأسئلتهم - إن ألقى الضوء على عديد من النقاط، ولا يفوتني أن أعبر عن شكري وعرفاني لهيئة قسم اللغة الإنجليزية لما أبدوه من كرم ضيافة.

المؤلف

@booka.

مقدمة

اسمحوا لي أن أعرض لدراسة المسرحيات الأخيرة لثلاثة من كتاب المسرح العظام، لأبرز بعض ملامح الشبه والاختلاف بينهم. إلا أنني أود قبل هذا أن أتناول الموضوع من زاوية أكثر شمولاً، فسأعنتم فرصة لا يقتصر الحديث فيها على عدد آخر من كتاب المسرح، بل سأعرض لشعراء وروائيين أيضاً ولو استطعت، وتهيأت لي الدراية الفنية الكافية، فسأقدم عدداً من الرسامين والموسيقيين.

ليس ثمة شك في أن أي إنسان له إحاطة بربايعات بيتهوفن الأخيرة يدرك جمالها القدسي. فهي أثر لفنان في حوار مع روحه، فنان يتناول إلى نماذج جديدة من التجربة، وهذه النماذج هي التي أطلق عليها وردزورث: "الوجوه المجهولة للوجود". فالحق أن بيتهوفن يقدم لنا نموذجاً مثالياً للعمل النهائي لفنان عظيم، حينما يبدو أنه قد حقق عمقا وفهماً جديدين، بمحاولته الأخيرة لحل لغز الحياة.

وقد عبر آدموند والزر عن هذه الفكرة في هاتين الموشحتين الشهيرتين:

تهداً البحار حين تهمد الرياح.

ونستقر نحن حين تخمد العواطف.

وعند ذاك ندرك.. كيف كان عبثاً زهونا بكل ما هو زائل.

إن سحب المحبة تخفي عن عيوننا الشابة.
ذاك الفراغ السحيق الذي يفضحه لنا الكبر
وعندما يتداعى كوخ النفس المظلم.
ينسل خيط من الضوء جديد عبر ما شقه الزمان فيه من ثغرات.
وكم يثير الضعف في الإنسان قوة ويثريه بالحكمة.
عند اقتراب خطاه من مستقر الخلود.
فيرى في لمحة - وهو يغادر داره القديمة - كلا العالمين.
وهو واقف هناك، على اعتاب عالمه الجديد.
وكنموذج للرسمين يمكن أن نختار بوتيشيلي الذي كشف في إنتاجه،
بعد هدايته على يد سافونارولا، عن بصيرة روحانية لم تظهر في أعماله
السابقة. وعلى الرغم من أن اللوحات الأخيرة تبدو أقل حظا من الجاذبية
المباشرة عن روائع لوحات عصر النهضة، مثل لوحة " ميلاد فينوس " أو
البريمافيرا "، فإننا نلاحظ جلالات أخلاقيا عظيم الأثر في لوحة " نميمة أبليز "،
أما في لوحة " الميلاذ " المحفوظة بالمتحف القومي بلندن، والتي رسمت
عام 1500 بعد وفاة سافونارولا، فإن البهجة التي أضفاها على وجوه
الآدميين الثلاثة الذين يعانون ثلاثة من الملائكة - هذه البهجة تقلل من
شأنها فكرة الشر الدنيوي، التي تعبر عنها الشياطين في الصورة.
وإن مشاهدة هذه اللوحة بعد لوحة أخرى من الروائع الأولى، ليشبه

الانتقال من " حلم ليلة في منتصف الصيف " إلى " العاصفة ". إن الفرح والغبطة في لوحات بوتيشلي الأخيرة - كالفرح والغبطة في آخر أعمال بيتهوفن - قد تحققا بعد إدراك كامل للشرور والمآسي الإنسانية. إنها البراءة التي تعقب التجربة، لا التي تسبقها. وقد يتغنى الملائكة مسبحين بحمد الإله المجيد ويرقصون على موسيقى الأكوان، ولكن العالم في ميسس الحاجة إلى هذا الخلاص الذي يحتفلون به.

وقدم لنا " توماس هاردي " في قصيدته " من قديم لقدماء " قائمة طويلة بأسماء أناس " أضاءوا باحتراقهم وهم يقتربون من خاتمة المطاف "، غير أن ذلك بطبيعة الحال لا يحدث هكذا دائما. وهناك مجلدان من مؤلفات " لندور " الأخيرة قد سميا بجدارة: " الثمرة الأخيرة لشجرة عتيقة " و " عيدان جافة محزومة ". أما " وردزورث " فلم ينظم من رفيع الشعر خلال الأعوام الأربعين الأخيرة إلا النزر القليل. كما أن " براوننج " لم ينتج ما يمكن أن يضم إلى أمجاده بعد " الخاتم والكتاب "، على الرغم مما به من هنات طفيفة.

ولو قدر لبرنارد شو أن يموت في السبعين من عمره لأصبح معترفا به - على نحو أكثر عموما - كأعظم كاتب مسرحي انجليزي منذ شيكسبير، وذلك على الرغم من النظرية التي طرحها في مسرحيته " العودة إلى ميتوشال " بأنه لن تتاح لنا الحكمة التي نحتاج إليها إلا إذا امتد بنا العمر عديدا من مئات السنين. " فالناس - كما يقول شو - لا يعمرن قدرا كافيا. إنهم بالرغم مما يلغوه من غايات حضارية راقية، لا يكونون سوى

مجرد أطفال حين يموتون، ورؤساء وزاراتنا رغم أنهم يندرجون في طائفة الناضجين - يقسمون أوقاتهم بين لعب " الجولف " واقتعاد كراسي الوزراء في البرلمان ".

ولكن القدماء عند شو، كما ورد وصفهم في القسم الأخير من " العودة إلى ميتوشالغ "، مخلوقات تبعث الكآبة والملل، ومعظم مسرحياته التي كتبها في السنوات العشرين الأخيرة من حياته، فضلا عن خلوها من حكمة أو عمق جديدين، تكشف عن حماقة لم نلاحظها في سابق أعماله. وللقاصين أيضا فترات أخيرة في حياتهم، وإن كان لا يوجد لديهم في أغلب الأحيان ذلك المدلول الذي آمل أن اكتشفه في أعمال كبار المسرحيين الشعراء. فبعضهم من أمثال ديكنز مات في وقت مبكر جدا، والآخرين منهم من أمثال " ترولوب " و " ثاكري " لم يصبحوا أكثر حكمة عندما تقدم بهم العمر. أما تولستوي - وهو في هذا أشبه براسين - فقد ولى ظهره للفن في أواخر حياته، وأخذ يكتب قصصا تهذيبية ضحى فيها بكل شئ تقريبا في سبيل الهدف التعليمي.

أما القصاص الذي يمكن أن يكون أفضل من يشبع ما نحن بحاجة إليه فهو " هنري جيمس " الذي كشف لنا، وعلى مستوى أعمق، في قصصه " جناح حمامه " و " السفراء " و " الوعاء الذهبي "، بعض الموضوعات التي كانت محور اهتمامه في إنتاجه القصصي المبكر.

ويمثل و. ب. بيتس نموذجا للشاعر الذي كتب في أعوامه الأخيرة - ابتداء من قصيدة " البرج (1926) حتى قصيدة " السلم الدائري و "

القصائد الأخيرة " التي نشرت بعد موته - شعرا أعظم من كل ما أنتجه
من قبل على الإطلاق، وحتى حينما وهنت قواه، وأصبح مجرد.
حقل من حشيش أخضر.

للهواء والنزهة.

استمر - فيما أسماه " خبل رجل عجوز " - ينتج فيضا من الشعر
الغنائي أقل مستوى من روائحه السابقة.

وكان عدد كبير من أفضل قصائد بيتس في الفترة الأخيرة يهتم بطبيعة
الالهام الشعري وطبيعة الحقيقة الشعرية والعلاقة بين الفن والحياة،
وهي المواضيع التي كانت محور اهتمام ريلكه وابسن في آخر مراحلهما.
وتنطوي قصيدة " الإبحار إلى بيزنطة "، وهي من أروع قصائد بيتس، على
مقابلة بين الشاعر الذي يتقدم به العمر.
... مريضا بالأمان.

موثقا إلى حيوان يحتضر،

ذلك الذي... ليس إلا شيئا تافها.

معطف مهلهل فوق عصا، ما لم.

تصفق الروح وتغني، بصوت عال تغني.

لكل مزق في رداثها الفاني..

وبين رمز الفن الدائم أبدا، والذي لا يتغير قط، الطائر الذهبي.

... يحط على غصن ذهبي يغني.

لسادة بيزنطة وسيداتها.

عما مضى وما يمضي وما هو مقبل غدا.

وهناك قصيدة أخرى عنوانها " هروب حيوانات السيرك " تدور حول

الجوهر العاطفي الكامن وراء تخيلاته:

بحثت عن موضوع وظللت أبحث بلا طائل.

بحثت كل يوم لستة أسابيع أو نحو ذلك.

ربما أضطر في النهاية، لكوني لست إلا رجلا محطما.

إن أقنع بقلبي...

وهو يحصي موضوعاته القديمة - " أوازين "، " الكونتيسه كاثلين "، "

كوتشولين " وغيرها - ثم يختتم قائلا:

لأن تلك الصور الرائعة كاملة،

قد نمت في عقل صاف، ولكن مم بدأت

من كومة من النفايات أو قمامات الشوارع.

من أباريق قديمة، وغلايات عتيقة، وعلبة من الصفيح محطمة.

ومن حديد قديم، وعظام نخرة، وخرق بالية، والداعرة

القدرة التي تحرس الصندوق. والآن قد ضاع سلمى. فعلي أن

أرقد

فعلي أن أرقد حيث تبدأ كل السلام.

في مقبرة قلبي الدنسة.

وعلى الرغم من روعة هذه القصائد وغيرها، فإن ييتس يهبط عن مستوى أعظمها لأنه - على حد قول (أودن) - كان "أحمق مثلنا"، وربما كان في بعض الأشياء أكثر حمقا. على أن الفترة الأخيرة من حياته اتسمت بجهود هرقلية بذلها لكي يسمو فوق حدوده السابقة، فاستطاع أن يخلق بعضا من الشعر الرائع، كان أوسع مدى وأكثر عمقا من أي شئ كتبه من قبل. لقد كان شعرا يتميز بالحكمة، وأن أفقر إلى الصفاء والهدوء.

وتعتبر الفترة الأخيرة في حياة "ريلكه" من أهم وأعظم الفترات التي مرت بشاعر قديم أو حديث. فقد كان يصبر دائما على ضرورة الصبر.

قال ينصح شاعرا شابا:

"انتظر أوانك، ثم انطلق، ذاك هو السر كله. عليك أن تدع كل انطباع. وكل بذرة لرأي أو إحساس حتى تنضج في داخلك، في مناطق الظلام والصمت والمجهول - تلك المناطق المغلقة على الأفهام. وفي صبر متواضع، انتظر الوقت الذي يولد فيه صفاء جديد. ذاك فحسب معناه أن تحيا حياة فنان.. لا يتطرق إليها الزمان. إن عاما بأكمله لا حساب له، وعشرة أعوام لا تعد شيئا. فلكي تكون فنانا ينبغي ألا تعد الزمن ولا أن

تحصيه. عليك أن تنمو كالشجرة التي تنمو في مهل وتقاوم في ثقة رياح الربيع الهائلة، دون أن يساورها الشك في أن الصيف قادم. إنه آت لا محالة. ولكنه لا يأتي إلا لأولئك الذين يعرفون كيف ينتظرون في صبر وثقة ويقظة، كما لو كان الخلود يمتد أمامهم. إنني أتعلم ذلك كل يوم، والثلث هو الآلام التي أتقبلها راضيا: الصبر هو كل شئ".

ويتضمن كتاب ريلكه "مذكرات مالتى لوريديز بريجي"، الذي يعتبر ترجمة ذاتية إلى حد كبير - وصفا مشابها للخلق الشعري:

"أواه ! ولكن الشعر لا يبلغ قدرا يذكر حين يبدأ الإنسان في كتابته وهو صغير. فعلى المرء أن ينتظر ويجمع من المعاني والطلاوة على مدى عمر بأكمله، عمر طويل إن أمكن. وثمة، قبيل النهاية قد يستطيع أن يكتب عشرة أبيات جيدة، إن الشعر ليس كما يتصور الناس مجرد مشاعر - فهذه ما أسرع حصولنا عليها - بل هو تجارب. فلكي يكتب المرء بيتا واحدا من الشعر عليه أن يتعرف على الحيوانات وأسرار الطيور، وإيماءات الأزهار الصغيرة عند تفتحها في الصباح، وعليه أن يكون قادرا على العودة بفكره إلى المسالك الكائنة في المناطق المجهولة، وإلى ما ليس في الحساب من مصادفات، وإلى الفراق الذي كان متوقعا منذ أمد بعيد، وإلى أيام الطفولة التي ما تزال بلا تفسير، وإلى أمراض الطفولة التي تبدأ في غرابة مفرطة بمثل هذا العدد من التحولات العميقة. وإلى أيام قضيت في الحجرات المنزوية الهادئة، وأصبحة أمضيت بالقرب من البحر، بل وإلى البحر نفسه، وإلى المحيطات، وإلى أمسيات الرحيل التي اندفعت شامخة

وحلقت مع النجوم - ومع هذا فليس يكفي أن تكون قادرا على التفكير في كل هذا. لابد من ذكريات عن ليالي الحب العديدة التي تختلف كل منها عن الأخريات، وذكريات عن صيحات النساء في العمل، وعن النساء في مخادع الأطفال خفاف مجلولين نائمين، وقد انزوين هناك. ولكن لابد أن يكون المرء أيضا قد وقف إلى جوار ميت في حجرة ذات نوافذ مفتوحة وضوء متشنجة. ومع هذا فليس يكفي أن تتوافر للمرء الذكريات بل عليه أن يكون قادرا على نسيان تلك الذكريات حين تصبح كثيرة، وأن يكون لديه صبر هائل لكي ينتظرها حتى تعود إليه. لأن الذكريات ذاتها ليست بعد هي المطلوبة. بل حين تتحول هذه الذكريات إلى دماء تجري في داخلنا، تومئ وتلمح بلا اسم، ودون أن يمكن التمييز بينها وبين أنفسنا - عندئذ فقط يمكن في أندر اللحظات أن تشرق أول كلمة في القصيدة في خضم هذه الذكريات، ثم تنطلق منها".

وعلى الرغم مما تتسم به هذه الفقرات من البلاغة والوضوح فإن فيها عنصرا من الاستحالة - بل من الخداع والتضليل. فالشاعر الذي يلتزم الصمت ثم يكتب عشرة أبيات بارعة من الشعر، وهو على فراش موته، يعتبر - بلا شك - أسطورة من الأساطير البالية. فكل الشعراء العظام تقريبا كانوا يتميزون بوفرة الإنتاج وغزارته، وهم وإن كانوا يمرون بمرحلة من العقم والجذب، أو ينصرفون لكتابة النثر - كما فعل ملتون لمدة عشرين عاما تقريبا - فما كانوا ليحتفظوا بقواهم الشعرية لو أنهم انتظروا بمثل هذا الصبر الذي ينادي به ريلكه. وكان أعظم الشعراء طرا يدفعون بمسرحيتين في كل عام لمدة عشرين عاما. وإن معظمنا ليفضل ما في رواية " الملك لير

" من أوجه النقص على ما في رواية " العنقاء واليمامة " من أوجه الكمال. على أن منهج ريلكه في كتابة الشعر الرائع لا ينطبق بأية صورة من صور الدقة البالغة على إنتاجه هو. فلقد عرفنا بعد وفاته أن سنواته الطوال من الصمت الظاهر، تلك السنوات التي ظل فيها دون إنتاج، كانت عامرة في الواقع بطائفة ضخمة من الأعمال التي لم يقبض لها أن تنشر، والتي أدرك هو نفسه أنها ليست الشعر العظيم الذي كان ينتظره. إنه على الأقل ظل يدرب نفسه عن طريق كتابة الشعر. ولكن حين هبطت عليه في فبراير من عام 1922 فترة الإلهام الأخيرة من حياته عاش عدة شهور في عزلة منتظرا القبس الذي ينزل عليه من السماء. وإذا به ينتج فجأة ثماني من مرثيات "ديونيس" وخمسا وخمسين قصيدة عن "أورفيوس"، وطائفة أخرى من القصائد، يصل بعضها إلى مائتي بيت من الشعر العظيم - أي ما يقرب من ألفي بيت انتجها في أقل من ثلاثة أسابيع. ولقد حوت المرثيات وقصائد أورفيوس - وهي تعد من أعظم شعر القرن الحالي - حكمة عمره كله. إن مما يميز ريلكه، بل مما يميز عددا كبيرا من الشعراء المعاصرين، إن موضوع قصائد أورفيوس هو الشعر ذاته. فأورفيوس هو رمز الشاعر، لأنه أولا سقط في الجحيم أثناء محاولته إنقاذ "يوريدايس" - وقد أعد كوكتو وآنوى هذه القصة إعدادا دراميا في أيامنا - ولأنه أيضا قد تمزق أربا على أيدي تابعات باخوس. والشاعر - في اعتقاد ريلكه - لا يمكنه أن يصبح صوت الطبيعة إلا بعد أن تفنى شخصيته. ولما كانت الدراما هي موضوع اهتمامنا الرئيسي في هذه المحاضرات

فإنني أريد أن أقف وقفة قصيرة عند الأعمال الأخيرة لثلاثة من كتاب الدراما هم: سوفوكليس ويوروبيدز وسترنديج. وهي الأعمال التي كان حريا أن أناقشها مناقشة تفصيلية لو أنني قدمت ثماني محاضرات بدلا من أربعة.

كتب سوفوكليس "أوديب في كولونا" في نهاية عمره، حين كان في التسعين تقريبا. وكان قد كتب من قبل مسرحيتين استوحاهما من قصة أوديب هما: "انتيجونا" - وهو في الخمسينات من عمره - و "أوديب ملكا"، حين كان في حوالي السبعين.

ويبدو أنه قد أحس في نهاية حياته - كما أحس شكسبير وابسن في الفترات الأخيرة من حياتهما - بضرورة إعادة النظر، على ضوء آرائه الأخيرة عن الحياة، في موضوع كان قد أثار اهتمامه في شرح شبابه. ولقد عالج شكسبير هو الآخر من جديد موضوعات الغيرة والخيانة، واستطاع سوفوكليس - بإعداده الحادثة الأخيرة في قصة أوديب إعدادا دراميا - أن يعيد فتح موضوع جريرة أوديب. ولربما كان على أن أعترف بأنني شخصا لا أرى في "أوديب ملكا" ذلك المستوى العالي الذي يضعها فيه معظم النقاد. إن المرء لا يمكن إلا أن يقر بعظمة الشعر الذي لا يفقد رونقه تماما حتى مترجما، كما يجوز الإعتراف بالكمال البنائي الخارق والبراعة اللذين سحرنا بهما سوفوكليس، حتى إننا تقبلنا طبيعة القصة المنافية للعقل. وعلى المرء فوق كل هذا أن يعترف بأنها تثير مشاعر الرثاء والخوف إلى أقصى حد. غير أن المسرحية، كما يبدو، تعطينا فكرة كريهة عن الآلهة، رغم أن

هذا - كما هو واضح - لم يكن قصد سوفوكليس، ولعل هناك تبريرا معقولا لدى أولئك النقاد الذين يحاولون تفسير سقوط أوديب كنتيجة للعيوب الكامنة في شخصيته، مثل طبعه الحاد وغطرسته. فكل كائن بشري يفعل كل ما هو ممكن ليحول دون تحقق النبؤات الرهيبة التي تقول بأن أوديب سيقتل أباه ويتزوج أمه، وقد أعطى كل من (جوكستا) و (لايوس) أوامرهاما بالقضاء على أوديب. وليست غلطتهما أن الراعي الذي أعطياه الطفل كان لديه قدر كبير من لبن العطف البشري الذي لم يستطع معه تنفيذ الأوامر. وأوديب الذي يعتقد أنه ابن ملك " كورينث " يقرر أنه لن يعود قط إلى المدينة حين يسمع من الوحي في " دلف " انه قد قدر عليه أن يقتل أباه ويتزوج بأمه. فإذا هذه الإجراءات عينها التي اتخذت للحيلولة دون وقوع النبوءات هي ذاتها التي يسرت لها إمكانية التحقق، وينقذ أوديب " طيبه " عن طريق حله لغز أبي الهول، وعلى الرغم من أنه يتزوج امرأة تصل من كبر السن إلى الحد الذي يمكن أن تكون أما له، فإن سوفوكليس لا يشير في أي مكان إلى أن الزواج كان زواج عاطفة. لأنه من المقبول ومن العادي أن يتزوج الملك الجديد من أرملة الملك السابق، وليس ثمة اختلاف كبير بين تفسير (كوكتو) لهذا الموقف في " الآلة الجهنمية " وتفسير سوفوكليس نفسه: " لقد كانت عمليات القدر الأعمى الشرير هي التي حطمت كلا من أوديب وجوكستا، وليست آثامهما أو ضعفهما. فلو لم تأمر جوكستا مثلا بقتل أوديب، أو لو تجاهل أوديب وحي "دلف"، أو لو لم يحارب الأجنبي الباغي عند مفترق الطرق الثلاث، لتحققت النبوءات، وإن كان بطريقة مختلفة. ويقول لنا (السير موريس بورا)

إن " الآلهة قد دبرت هذا المصير المروع لأوديب لكي تكشف للإنسان عن قوتها، ولكي تلقنه درسا مفيدا " غير أنه كان من السهل - كما أجاب الأستاذ (كيتو) في صواب - لو أن ذلك ما يرمى إليه سوفوكليس، أن يكتب قصيدة عن سلطان الآلهة وأساليبها المبهمة. وهذا ما لم يفعله، فالكورس يؤكد في نهاية المسرحية أن مصير أوديب لا يختلف عن النمط المعروف - فمصير الإنسان مأساوي لا محالة، والموتى وحدهم هم السعداء. وقد نوافق على أن الحياة مأساوية، وحتى قد نقبل قول (جون ماسفيلد) بأن المأساة ليست سوى درس في المشي على حبل الحياة، ولكن مصير أوديب الذي مهدت له سلسلة من الأحداث الغريبة اللامعقولة يبتعد عن المصير التقليدي للإنسانية أكثر من ابتعاد الروايات العظيمة التي كتبها (توماس هاردي)، والتي لعبت فيها المصادفة أيضا دورا عظيما.

ولعل قبولنا للمسرحية يتوقف من ناحية على أنها تتجاوب مع شعورنا بالذنب المتأصل فينا تأصلا عميقا، والنتاج عن الموقف الأوديبى في الطفولة.

وفي مسرحية سوفوكليس نرى الانفعالات التي تجعل من طفولتنا ميدان معركة، وقد تمثلت في حياة المراهقة ومضت حتى نهايتها المنطقية. فجوكستا تقول لأوديب:

لا يكن لديك خوف زائد من نومك مع أمك،

فكم من الرجال رقدوا في أحلامهم مع أمهاتهم !!

وليس ثمة عاقل تزعجه مثل هذه الأشياء.

وعلى الرغم من الكورس فإن المصير الفعلي الذي حاق بأوديب لم يكن المصير المألوف " ليس ثمة عاقل تزعجه مثل هذه الأشياء ".

ولم يأت تأثير المسرحية من نمطيتها بل جاء من أن مصير أوديب مصير شاذ يتجاوز الحد، ومن أنه يستثير فينا ذكريات طفولتنا المكبوتة. ويقبل أوديب الحقيقة القائلة بأنه قد ارتكب إثما مريعا ضد كل من أبيه وأمه وأنه شئ دنس تبغضه الآلهة، وليس هناك من ينكر أثمه وجريمته، وإن كان كريون والكورس يمزجان رعبهم بالرتاء والإشفاق.

ويشير (بول روش) في مقدمة ترجمته لهذه المسرحية إلى أن المغزى الأخلاقي للمسرحية يتركز في أنه " على الرغم من أننا قد نكون أبرياء إلا أنه من المحتمل أن نكون جميعا مذنبين، وذلك يرجع إلى جرثومة الاكتفاء الذاتي والعجرفة الكامنة في طبيعتنا. علينا أن نتذكر دائما أننا لسنا سوى بشر، ويجب أن نكون معتدلين في أوهامنا وخيالاتنا ". كما يشير مرة أخرى في نفس المقدمة إلى أن مأساة أوديب تبدو في أنه " بعد أن قتل أباه وتزوج بأمه ارتكبت الغلطة التي تقع عليها المسؤولية الكاملة، وهي غلطة اكتشافه للأمر " ويبدو أن العبارة الأولى تفرض على المسرحية معنى مسيحيا، بينما تتجاهل العبارة الثانية، بما لا يدع مجالا للشك، الضرورة التي تواجه أوديب في بداية المسرحية وهي ضرورة إنقاذ طيبة بطرد قاتل لايوس. ولا يمكن إلقاء اللوم على أوديب لبذله الجهد في اكتشاف الحقيقة. وحين عاد سوفوكليس بعد ذلك بحوالي عشرين عاما إلى موضوع

أوديب كانت الحرب بين أثينا واسبرطة تقترب من نهايتها - وكانت الهزيمة بالنسبة للأثينيين تبدو واضحة في الأفق، ولهذا تعتبر " أوديب في كولونا "، إلى حد ما، مسرحية وطنية، فقد كان حب سوفوكليس للأثينيين ولكولونا، مسقط رأسه، حبا متوقدا بسبب الموقف العسكري. وإن المرء ليجد شيئا ما من هذا التوقد في الشعر الذي كتب في فرنسا بعد هزيمة 1940. فالكورس الرائع، وهو يثني على كولونا والأثينيين، وكذلك في ثنائه على حداثق الزيتون التي حاق بها الدمار، لم يعد يسمع على المسرح إلا بعد أن مات سوفوكليس واستسلم الأثينيون:

أيها الغريب يا من تفد ضيفا إلى أرض الخيول الأصيلة. كولونا المشرقة، نعمة السماء وأجمل مقام على الأرض حيث يشدو الهزار ذو الصوت الطليق في المكامن الخضراء الباردة. في الظلال المكسوة بشجر اللبلاب، والاجام المزدانة بحبات التوت، حيث لا تستطيع الشمس، حتى في أوج الظهيرة أن تطل، ولا النسمات أن تتطفل.

هناك فوق الأرض المقدسة حيث ترقص تابعات باخوس ما هو باخوس مقبل، وهناك، طاعمة بندى السماء، تسطح زهور النرجس والزعفران الغارق في أشعة الشمس وأكاليل الآلهة، على ضفاف المجاري الراقية. دائما تتجدد، ويضفي " سيفيسس " على الأرض الغنية الخصب

والنماء.

هنا ينمو الزيتون أخضر فضيا أبديا،

مغذيا للأطفال، عنيدا لا يخاف.

من عبث المحاربين شيئا أو شبانا:

لأن عين " زيوس " التي لا تنام تحرسها

ولأن عين " بلاس " تضعها في رعايتها.

وأخيرا، وفوق كل هذا، نحن نشني على مجد مدينتنا الأعظم:

لأن هنا، وبفضل موهبة " بوسيدون " تروض الخيول بالشكيمة

واللجام أولا، وبفضله تعلمنا كيف ترسل الزوارق، سريعة بحركة

المجاديف، عبر البحار المالحة كسرعة بنات البحر إذ ينزلقن عبر

المياه.

هذا الكورس وهذه الصورة لثيزيس بموقفه النبيل الكريم تجاه

أوديب الضير العجوز هي تعبير رائع لروح أثينا في أوج قمتها، كما يشعر

بها في دمه وقلبه قائد في الثمانين من عمره، هو سوفوكليس. فهذا الرجل

هو القائد الوحيد - باستثناء (بيرجوين) - الذي كتب مسرحية ممتازة، ولم

يكن أي من الكاتبين قائدا ممتازا. ولعل قرب الهزيمة كان أحد العوامل

التي جعلت سوفوكليس يتحول عن موقفه السابق إلى قصة أوديب.

وليس هناك، مع ذلك، أية عاطفية في شخصية أوديب. إنه ما يزال

صلبا حاد الطبع، متدفق الشتائم، كما يتضح ذلك في المشهد الذي يضمه وبولينوس. على أن موقفه من أحداث ماضيه الرهيبة قد تغير. فهو لم يعد يعترف بأنه كان آثما. وحين ترميه الجوقة بخطيئته، يجيبها في حرارة: " كلا، إني لم آثم ! " أما بالنسبة لقتله لأبيه، فإنه يلتمس العدل بتخفيف القصاص - مستندا إلى عدم علمه بحقيقة أبيه، وإلى أن أباه كان يسعى إلى قتله، ومن ثم فهو برئ أمام القانون وأمام السماء على السواء. ومرة أخرى - في المشهد الذي يجمعه مع كريون - يفند أوديب جرم قتله لأبيه وعشق أمه جاهلا، محتجا بأن ذلك كان مقدرًا عليه، ربما لأن أجداده قد اغضبوا الآلهة. فهو حينما تزوج من (جوكاستا) لم يكن أي منهما يعلم الصلة التي تربطهما. أما بالنسبة للإتهام الخاص بقتله لأبيه، فإنه يقول لكريون متسائلا:

بالله خبرني:

لو أن شخصا كان على وشك أن يقتلك.

أفكنت، أيها الرجل المنصف، تسأله أولا.

" أأنت أي؟ " أم أنك بالأحرى تحاول.

أن تكون البادئ بضربه؟ إنك تحب الحياة.

بلا ريب، ومن الطبيعي أنك كنت تعمل قبل أن تفكر في

الصواب والخطأ. وهكذا كان الحال معي:

فلقد اقتنصتني الآلهة، ولم يكن ثمة من مفر.

إن روح أبي - لو أنه بعث إلى الأرض - ما كنت تدحض هذه الكلمات.

وحين تتقدم المسرحية نجد أوديب قد أصبح عملاقا، فهو في بدايتها رجل هرم ضرير ذو أسمال ممزقة، ثم إذا هو يزداد قوة وسلطانا حتى نجده في النهاية ينثر اللعنات والبركات واثقا من قوته. وموته الغامض غير الطبيعي ليس دليلا على أن الآلهة قد رقت له أكثر مما هو دليل على ما كان يعانيه من عذاب أليم. وتكرر كلمات "عذاب، و " صبر " و " احتمال " مرة بعد أخرى خلال مسرحية " الملك لير ". فالملك لير يصرخ " سأكون نموذجا للصبر كله ". ويقول لجلوستر " عليك بالصبر ". وفي نهاية المسرحية يصبح لير شخصية ذات مغزى يتسم بالشؤم والنحس، من جراء آلامه المبرحة فحسب، حتى أننا لنحس نحوه أحساسنا نحو أوديب.

أواه ! دعه يموت، فإنه يكره من،

في عذاب هذا العالم المضطرب،

يود له مزيدا من البقاء.

وهذا يذكرني بمشهدين شهيرين في روايات دستوفسكي، ففي " الجريمة والعقاب " ترى (راسكولينيكوف) وسط محادثة له مع (سونيا) - الفتاة التي احترفت البغاء لكي تعول أسرته - يجثو فجأة على ركبتيه ويقبل قدميها. ثم يفسر لها ذلك بقوله: " إنني لم أنحن لك شخصا، بل للإنسانية المعذبة في شخصك "، والمشهد الثاني شبيه بهذا المشهد. ففي

أحد الفصول الأولى من قصة " الاخوة كارامازوف " نرى الأب القديس (زوسيم) ينحني عمدا عند قدمي (ديميتري) حتى تلامس جبهته الأرض. إنه يحيي - مثل راسكولينكوف - الإنسانية المعذبة. وهكذا يستطيع أوديب، ليس بدافع من فضائله، أو بسبب أي فضل آخر من قبل الآلهة، بل يدافع من عذابه العظيم فحسب، أن يضيف البركات على الآخرين. وإدعائه الألوهية - مثل إدعاء أبولو في قصيدة " هيربون " لكيتس - هو نتيجة مباشرة لعذابه. إن سوفوكليس، كما يقول الأستاذ (كيتو)، " يعرف أنه لا يستطيع أن يبرر الإله للإنسان، ولكن في مقدوره أن يبرر الإنسان للإنسان ".

ولقد عرضت مسرحية " تابعات باخوس " للمرة الأولى بعد وفاة يوربيديز، تلك الوفاة الأسطورية الغربية. ولقد تعود بعض النقاد القدامى أن يشيروا إلى أن يوربيديز، بعد حياة كاملة قضاها في السخرية من الآلهة، قد مر في مسرحيته الأخيرة بعملية تحول إلى دين " ديونيس " . ولكن سبق ذلك تنبيه إلى أن الهجوم على (أبولو) ربما يعتبر هجوما على الاستخدام السياسي للوحي في " دلف " .

لقد كان يوربيديز - شأنه في ذلك شأن كثير من معاصريه الإغريق - ينظر قطعاً إلى بعض الأفكار التي تتصل بالآلهة على أنها أفكار خرافية، ولكن من الصعب أن يحدد المرء مدى إيمانه أو كفره فمثلاً في افتتاحية " نساء طروادة " تطلب (أثينا) من (بوسيدون) أن يدمر أسطول الإغريق عند عودته من طرواده عقاباً لهم على انتهاكهم المقدسات. فهل كان

(يوربيديز) يعتقد حقيقة بأن الآلهة ستنتقم من الإغريق؟ أم أن ذلك كان مجرد طريقة رمزية للتعبير عن مصير هؤلاء الذين يعصون القانون الأخلاقي؟.

ولنأخذ مثالا: فمسرحية "هيوليتس" تبدأ بافتتاحية تلقيها (أفروديت) ثم تنتهي بتدخل "أرتميس". غير أن المسرحية تفقد معظم قوتها التراجيدية لو نظرنا إليها على أنها هجوم على الآلهة بغية إظهارها أمام الجمهور على أنها لا تستحق العبادة.

وليس من الضروري - من ناحية أخرى - أن نفترض أن (يوربيديز) نفسه كان يعتقد في وجود حقيقي للآلهة. فهي تمثل مبادئ من مبادئ الحياة. فهيوليتس يحق به الدمار لا بسبب عبادته لأرتميس بل بسبب إنكاره المطلق لا فروديت. ولم تكن " فيدر " سوى مجرد وسيلة استخدمتها (أفروديت) في تحطيم هيوليتس عقابا له على ازدرائه للحب. وهي ليست الشخصية الرئيسية كما كانت في مسرحية (يوربيديز) الأولى حول هذا الموضوع، وكما صارت في مسرحية " فيدر " لراسين. لهذا لا ينبغي أن ننظر إلى مسرحية " تابعات باخوس " على أنها إنكار من جانب (يوربيديز) لموقفه السابق من الدين، كما أنني لست أظن من المجدي أن نتصور، كما فعل بعض النقاد المحدثين، إن موقف يوربيديز الأخير كان أشبه بموقف (د. ه. لورنس). وذلك لأن يوربيديز يخالفه في تأكيده أن طقوس ديونيسس تتفرد بعدم صلتها بالجنس، على الأقل عند مقارنتها بما كانت عليه في الحياة الواقعية.

ويعزي سبب الكارثة التي تحيق بكادموس وأسرته إلى معارضة حفيده (بنتيوس) لدين ديونيسس. لأن بنتيوس إنسان متعصب متمزت عقلاني، لا يؤمن بالإيحاء ولا بالإنفعال ويكره كل شئ لا يحكمه العقل. وهو لا يستطيع أن يرى أي هدف في الاستغراق أو الذهول الروحي الذي يشكل طقوس ديونيسس. إنه يستنكر - بقدر ما تفعل (السيدة) في " قناع " ملتون - مرح (كوموس) واتباعه، ولكن بدافع أقل، لأن ديونيسس لا شأن له بالأخلاق قبلما يكون مستهترا. فهل يمكننا أن نقول أنه أشبه بعضو في اللجنة الملكية المقترحة للجامعات البريطانية التي تشكل لدراسة ما يمكن أن تقوم به الجامعات استجابة لمتطلبات العالم الحديث؟ في استطاعتنا أن نتصور مدى الصعوبة في إقناع مثل هذه العقلية بأهمية الأدب والموسيقى وكافة الموضوعات التي تدرس في كلية الآداب.

إن ديونيسس يخبرنا في الإفتتاحية بأنه قد جاء إلى (طيبة) لكي يتحقق - أولا - من اسم (سيميلي) بعد أن ذكرت أخواتها أن عشيقها كان من البشر وليس إلهيا. وهو قد جاء - ثانيا - لأن الملك (بنتيوس)، ابن عمه، كان معارضا لعبادته، متهما النساء بأنهن يخدمن (أفروديت) أكثر من خدمتهن لباخوس. ويدعو كادموس، والدسيميلي، بأن تحل الكارثة لأنه ينصح (بنتيوس) بأن يتظاهر بعبادة ديونيسس، مثل الغنوصيين الذين يؤيدون مدارس الأحد لما تقوم به من تدريبات أخلاقية.

حتى لو لم يكن - كما تقول - إلهيا.

فلتدعه كذلك. فستكون كذبة رائعة.

إن يعتقد أن سيميلي قد نامت مع زيوس وأنجبت إلها.
ولقد أنهى (بنثيوس) مصيره حين أعطى أوامره بسجن ديونيسس
المتخفي. فاستدرج إلى الجبال حيث مزقته أربا تابعات باخوس العنيفات،
ورجعت أمه تحمل رأسه في انتصار وهي تعتقد أنها قتلت أسدا. إن انتقام
الآلهة انتقام طاغ ورهيب، ولكنه أوعز إلينا بأنه ما من انتقام شخصي
يساوي في ضخامته انتقام الآلهة المحتوم الذي يحيق بهؤلاء الذين ينكرون
جانبا من جوانب طبيعتهم.

ويؤكد الكورس قيمة الطقوس الباخوسية - بالاستغراق الروحي الذي
تثيره هذه الطقوس، وبالحقيقة الماثلة في أن الإله يمنح السرور والسلام
للرجال، وأنه يضيف هباته على الأغنياء والفقراء على السواء ودون أي
تمييز. ولا يتغنى العابدون بأمجاد قبرص، موطن أفروديت، فحسب بل
يتغنون كذلك بأوليمب، موطن آلهة الإلهام.

وعبادة ديونيسس ليست خضوعا لآلهة (د. ه. لورنس) السوداء، أو
استسلاما لفتنة بنت الكرم (خمر العنب)، إنما هي محاولة لتحقيق البهجة
والجمال عن طريق التحرر المؤقت من طغيان الحياة المألوفة.

إنه لمن المناسب أن تهتم مسرحيات (يوريبيديز) الأخيرة - وربما أعظم
مسرحياته - بديونيسس، بعد أن أصبحت الدراما الإغريقية كلها تنبع من
عبادة ذلك الإله.

وأخيرا لننتقل إلى واحد من أعظم كتاب المسرح المعاصرين -

سترنديج - وإن كانت لم تتح لنا خلال السنوات الثلاثين الأخيرة إلا فرصة نادرة لمشاهدة عروض مسرحياته.

إن إنتاج سترنديج - وهو في هذا أشبه بابسن - ينقسم إلى ثلاث مراحل. فهو قد بدأ بالمسرحيات التاريخية. وفي مرحلته الثانية، التي تبدأ في عام 1887، كتب سلسلة من المسرحيات تدور حول العلاقة بين الجنسين، وهذه المسرحيات تعتبر جزئياً رداً على بطولة المرأة عند ابسن، في مسرحيته "بيت الدمية" وغيرها.

ويعرض لنا سترنديج في مسرحيات له - مثل "الأب" و "الدائنون" و "رقصة الموت" - الصراع القائم بين الجنسين، مبيناً أن المرأة في العادة مستهترة منتصرة. إن (لورا) في مسرحيته "الأب" تدعي بأن زوجها مجنون، حتى تكون تربية طفلها من نصيبها وحدها. وفي نهاية المسرحية تلف المريية العجوز سيدها - وهو الأب - في معطف ضيق مشدود. ويصل سترنديج بهذه الحرب إلى الموت، كما لو كان هو فحسب الشكل النهائي لخصومه جنسية محتومة. ثم تبدأ مرحلة سترنديج الثالثة عقب تحوله الديني، حيث تهتم كل مسرحياته الأخيرة تقريباً بموضوع التسامح والغفران، وهي تتسم بالثورية من حيث الشكل. فبينما يطالب في مقدمة مسرحيته "الآنسة جوليا" بدراما تتصف بالطبيعية المطلقة، ويعارض حتى في وجود "المكياج" والإضاءة المسرحية، نراه يتخلى كلية في مسرحياته الأخيرة عن الواقعية - أكثر مما فعل ابسن نفسه في المسرحيات التي كتبها في الفترة الأخيرة من حياته.

ومسرحيات سترندبرج الأخيرة جميعا من النوع التهذيبي، وهي كلها رمزية تنتهي إلى ما أسماه " دراما الحجرة "، على منوال "موسيقى الحجرة"، وهي تتطلب نفس النوع من الأداء الموحى.

وكثير من هذه المسرحيات الأخيرة تبرز آثام أناس محترمين، وذنوب قوم لم يكونوا فعلا مرتكبي أعمال آثمة. وقد عبر شكسبير عن روح هؤلاء في الفصل الرابع من مسرحيته " الملك لير "، حين يبين الملك المجنون كيف يشنق المرابي الرجل المحتال، وكيف تظهر النقائص الصغيرة من خلال الملابس الرثة المهلهلة، بينما تخفي الأردية الثمينة ومعاطف الفراء كل هذه الرذائل والنقائص، وكيف أن السيدة التي تتصنع الفضيلة وتهز رأسها لسماع اسم المتعة هي أشبه بطائر الفتشة. ولأن الجميع مذنبون يصيح (لير):

ليس هناك أحد يسئ، صدقني، لا أحد.

خذ هذا عني يا صديقي، يا من يملك القوة على إغلاق شفاه المتهم.

وبالمثل فإن القاضي العادل نفسه، في مسرحية سترندبرج " المجرى "،

تتولى إصدار الحكم عليه محكمة غير منظورة. إنه يواجه بهذا السؤال:

الشبح - وأنت، ألا ترى شيئا؟ ألا ترى البحار الذي قطعت رأسه

ومنظف المدخنة، والسيدة ذات الرداء الأبيض؟

القاضي - إني لا أرى شيئا على الإطلاق.

الشبح - تبا لك ! ومتى تصبح عيناك إذن مفتوحتين كعيني؟ إن الحكم قد صدر عليك الآن: أنت مذنب.

القاضي - مذنب.

الشبح - لقد قتلها بنفسك وتم الحكم عليك فعلا.
وفي نهاية المسرحية يندم القاضي وزوجته، ومن ثم يستحقان الرحمة.
وهناك مسرحية أخرى نشرت في نفس هذا الوقت عنوانها " كم هناك من جرائم وجرائم " - الجرائم التي يعاقب عليها القانون، والجرائم التي ترتكب في النوايا فحسب. فموريس، البطل الشاب، يلعن طفله التي أنجبها من معشوقته لأنها تربطه بها، وتموت الطفلة فيتهم هو بالقتل، ثم يتبادل التهم هو ومعشوقته الجديدة. وفي النهاية، وبعد عذاب عظيم، يندم موريس على اثمه ويستعيد رفايته الأولى.

ومسرحية " عيد الفصح "، التي قدمت على المسرح عام 1901، تبدو في ظاهرها أكثر التزاما بالإتجاه الطبيعي من حيث طريقتها ومطها. فهي تصف أسرة أوقعها سوء حظها في الحضيض. فالأب مودع في السجن بتهمة الاختلاس، والابن (اليس) خدعه أعز أصدقائه ويخشى أن تهجره خطيبته إلى هذا الصديق، ويرسب أفضل تلاميذه في امتحان اللغة اللاتينية، أما أخته (اليانورا) فتهرب من مستشفى للأمراض العقلية، وتأخذ زهرة من زهور البنفسج الأصفر من محل باعة الزهور، ورغم أنها تترك ثمنها تتوقع أن يلقي القبض عليها بتهمة السرقة. وفوق هذا كله فإن

(لندكفست)، الدائن الرئيسي للأب، والذي ينظر إليه الجميع على أنه غول، يلوح أنه قد يقوم بالاستيلاء على ممتلكاتهم. ولكن الأمور كلها في النهاية تأتي بما تشتهي السفن، فاليس لا تهجره المرأة التي يحبها، وصديقه يعمل على استرضائه، وبائع الزهور يجد النقود التي تركتها اليانورا، كما تثبت الأيام أن لندكفست رجل ينطوي على مروءة. ولكن كان على الوالد، بطبيعة الحال، أن يقضي فترة السجن. أما بنجامين فقد تعين عليه أن يضاعف من جهده حتى يجتاز الامتحان في المحاولة التالية. إنها رمز بسيط ومحدود للغاية، وقد تبدو، في تلخيصها، منطوية على شئ من السخف والعبث. ولكن الذي يخلصها من كل هذا روعة أسلوبها ورمزياتها الفعالة. فالمؤلف يقدم الفصول الثلاثة بمقتبسات من عمل هايدن: " كلمات المنقذ السبعة ". وتحدث الفصول جميعا في الأيام الثلاثة التي تعقب يوم عيد الفصح مباشرة، وهي أيام خميس العهد والجمعة الحزينة وليلة عيد الفصح. وقد كان لمختلف العادات السويدية المرعبة أثر في تدعيم الاقتنات الفكرية الدينية وتقويتها. ولهذا نجد عصا الحزن (التي ترمز إلى العذاب الخلاق) وزهرة السوسن الحزينة (التي ترمز إلى الشفاء) تستخدمان خلال المسرحية كلها. ومما له دلالة - على سبيل المثال - ان (ليس) يتخيل أن خفي الدائن يحدثان صوتا أشبه بحفيف العصا. الواقع أنها ليست مجرد مسرحية " فصحية " بل هي مسرحية من مسرحيات الربيع، لأنها تبدأ بمحاوره مجئ الربيع، كما أن صورة الربيع بطيورها وزهورها تسود المسرحية كلها.

على أن صورة اليانورا، التي تتمثل نصف طفلة ونصف قديسة، هي

التي تخلص المسرحية من تفاهتها أكثر من أي شئ آخر. فهي تدخل على صوت موسيقى (هايدن)، المنبعثة من الكنيسة المجاورة، حاملة زهرة النرجس الشافية، وهي تحتل آلامها في مستشفى الأمراض العقلية عوضا وافتداء للإثم الذي ارتكبه والدها. وهي كذلك تعمل على علاج الخيبة التي منى بها بنجامين، ورفض أمها مواجهة الحقيقة بأن زوجها مذنّب، والرتاء الذاتي الذي غرق فيه أخوها (اليس). ولكن رغم أن يانورا فتاة عميقة التدين، كثيرة الاستشهاد بالكتاب المقدس، ورغم أن بها شذوذ فتاة لم يستقم تفكيرها، فإنها تتمتع برقة فائقة وحساسية مرفهة يظهران في كل ما تقوله أو تفعله، وبسحر وتلقائية يجعلانها أكثر من مجرد رمز. ويمكن أن نضرب مثلا بأحد أحاديثها عن الأزهار التي تتعاطف معها بقدر ما تتعاطف مع المخلوقات الإنسانية:

" فكر يا بنجامين في كل الزهور التي خرجت من أكمامها - شقائق النعمان وزهور الثلج، التي عليها أن تقف في الثلج النهار بطوله والليل كله كذلك، متجمدة في الظلام. وتدبر كم تتعذب هذه الزهور.. وليس ثمة ما هو أسوأ من الليل، لأن الدنيا حينئذ تغرق في حلقة الظلام. وأنها لتكره الظلام، ولكن هيهات لها المفرد منه. إنها لا تملك إلا الوقوف منتظرة زحف النهار. إن كل شئ، كل شئ يتعذب، ولكن الزهور أشدها عذابا ".

ورغم أن عذاب الزهور محض خيال، فإن هذا الحديث إحياء رائع بشخصية يانورا - إنها تفكر في نفسها أثناء وجودها في المستشفى. وهذا الحديث يدعم الصورة الوردية للمسرحية. ويضع عذابات الإنسان على

مستوى الطبيعة - الذي هو أكثر رحابة واتساعا.

وكنموذج أخير للمرحلة الأخيرة من حياة سترندبرج، يمكن أن نأخذ أشهر مسرحيات الحجرة التي كتبها " سوناتا الأشباح " وهي ككثير من مسرحياته الأخيرة تعالج موضوع الإثم. فكل الأشخاص الذين يعيشون في المنزل - فيما عدا " الفتاة الزنبقية " - آثمون ومحتالون، ولكن (هممل) العجوز - المفترض أنه عادل ومستقيم والذي يقوم دائما بفضح آثام الآخرين - هو نفسه رجل محتال وقاتل. والشخصيات خيالية ورمزية جميعا. فهي تضم شبح بائعة اللبن المقتولة، وشبح القنصل الذي يهبط ليحصى عدد مشيعي جنازته، وزوجة الكولونيل التي يطلق عليها اسم " المومياء " وتعيش في مقصورة صغيرة، وتحدث كالبيغاء، والطاهية الشريرة التي تستخلص الحياة من لحم البقر، وتختص نفسها بالخلاصة بينما لا يتبقى لنا سوى الألياف والماء ". إن المغزى الخلفي للمسرحية هو " لا تدينوا حتى لا تدانوا ". ويعلن " (هممل) أن تلك هي رسالته في البيت: " ان ينتزع الحشائش، ويفضح الجرائم، ويسوي كل حساب.. أسمع تلك الساعة تدق دقات أشبه بدقات ساعة الموت في الحائط؟ أو تسمع ما تقوله؟ إنها تقول: " أزفت الآزفة، أزفت الآزفة ". إنها حين تدق، سيكون وقتك - في لحظات قليلة - قد حان.. أنصت ! إنها تحذرك. " فالساعة تستطيع أن تدق "، وأنا في مقدوري أن أدق.

وعند هذا الحد توقف المومياء الساعة وتقول:

" ولكن في استطاعتي أن أوقف مسيرة الزمان. في استطاعتي أن أمحو

الماضي وأفسد ما تم انجازه. ولكن ليس بالرشوة ولا بالتهديد - بل من خلال العذاب والندم فحسب. إننا قوم تعساء، ذلك نعلمه. فلقد أخطأنا وأذنبنا ككل الآخرين. إننا لسنا كما نبدو لأننا في حقيقتنا أفضل من أنفسنا، ما دمنا نعاث آثامنا ونكرهها. "

وتتكشف جرائم (همل) فيضطر إلى دخول المقصورة التي تعيش فيها المومياء منذ عشرين عاما، ثم تسدل على المقصورة ستارة الموت. وفي نهاية المسرحية توضع الستارة حول " الفتاة الزنبقية ". وعلى الرغم من أنها على علاقة حب مع الطالب فهي في منتهى الحساسية إزاء الاستمرار في الحياة، فينبوع الحياة الكامن في أعماقها يتسمم لأنها قد عاشت في منزل الإثم والغدر والخداع. ويهددها الجهد العقيم الذي بذلته لكي " تقصي عنها دنس الحياة ". ولعل الفتاة الزنبقية ترمز أيضا إلى خطر الصفاء المفرط، فالحياة لها أساس مادي، فإن نحن أمعنا في الصفاء، متنا.

ويبدو سترندبرج في هذه المسرحية وقد تخلى عن الصفاء النسبي الذي رأيناه في مسرحية " عيد القيامة ". فلقد بعث بوالد الطالب إلى مستشفى الأمراض العقلية لأنه دعا أصدقاءه، إلى حفلة عشاء، ثم فضحهم جميعا باعتبارهم محتالين أوغادا. والطالب نفسه - رغم أنه محب وعاشق - ينظر إلى هذا العالم نظرتة إلى الجحيم. " لقد هبط المسيح إلى أعماق الجحيم. وكانت تلك زيارته للأرض - إلى هذا المستشفى للأمراض العقلية، وهذا السجن، وهذا المدفن، وهذه الأرض ". ويبدو أن نظرة سترندبرج إلى العالم لا تختلف عن نظرة (لير) المجنون، كما أنه يتكلم عن

الموت كمحور ومنقذ. و " الفتاة الزنبقية " هي " طفلة من سلالة هذا العالم، عالم الخداع والإثم والعذاب والموت، عالم لا ينتهي فيه التبدل والألم وخيبة الرجاء ". ومما له دلالة أن يكون في حجرتها تمثال لبودا، وأن يؤدي الطالب الصلاة لبودا. إن موقف سترندبرج النابذ للحياة ليس موقف الصفاء والشفافية، بل هو موقف اليأس. وكما توحى المسرحية فإن الجو يسوده ذلك الجنون المتقطع الذي يتسم به منشئه. وكما نجد في مخلوقات شكسبير المجنونة " التعقل يمتزج بالسفاهة، التعقل في قلب الجنون ". نجد كذلك عند سترندبرج صورة مشوهة للحياة التي تكون - بالرغم من هذا - حادة وعميقة في بعض اللحظات. وسيوضح لنا من الدراسة الموجزة التي قمنا بها لثلاثة من الدراميين العظام أنه من الاستحالة بمكان استخلاص أية نتائج عامة عن طبيعة المراحل الأخيرة من حياتهم. لكن من الممكن على الأقل أن يقال أن كلا من (سوفوكليس) و (يوريبيديز) قد صاغا إنتاج عمريهما بطريقة مقنعة ومتناسقة. ولقد ظل سترندبرج حتى نهاية حياته شخصية ذاهلة معذبة، ورغم أنه جاهد خلال المرحلة الأخيرة من حياته أن يتجه نحو التسامح والمساملة فإنه لم يحقق ذلك إلا فترة عابرة، ربما حين وقع في حب (هاربت) الفتاة التي أصبحت فيما بعد زوجته الثالثة، غير أن الزواج لم يكن سوى انتصار وقتي للأمل على التجربة.

شكسبير

من الأمور المسلم بها عادة أن شكسبير كان يمر فيما بين كتابة " هاملت " و " كوريولانس " بفترة مأساوية، فهو لم يكتب معن الكوميديات أثناء هذه الفترة، التي استمرت سبع سنوات أو ثمانية، سوى هذه المجموعة التي تدرج تحت اسم " كوميديات قائمة " أو " كوميديا المشكلات ". فقد وصفت " ترويلوس وكريسيدا " على أنها " سخرية هازلة و " سخرية مأساوية " على السواء. أما مسرحية " دقة بدقة " فهي تقدم لنا نهاية سعيدة اسميا لموقف تراجيدي. ولم تكن قط مسرحية " خير الأمور أحدها مغبة " من المسرحيات ذات الرواج الأكبر، ولو أنها كتبت حين كان شكسبير في أوج قوته. وقد افترض نقاد القرن التاسع عشر - وخلفاؤهم الروحيون - افتراضا ساذجا إلى حد ما، وهو أن شكسبير كتب المأساة لأنه كان يمر بحالة من الانقباض والتعاسة، وأن افتقار كوميديا تلك المرحلة إلى البهجة قد يعلل بالافتراض القائل بأن فرقة شكسبير قد طلبت إليه أن يكتب الكوميديا بينما هو لم يكن في مزاج يسمح بذلك. وأن شكسبير لم يكتب في الفترة الأخيرة من حياته - وهي الفترة التي تبدأ بمسرحية (بركليز) - سوى المسرحيات ذات النهاية السعيدة، وهذه تعكس ما أسماه (داودن) بأقصى حالات صفوه الحزين.

وقد انهار هذا الرأي في تطور شكسبير خلال القرن الحالي، ولا يوجد من يتمسك به الآن في سذاجة مثلما يتمسك به (داودن). فقد اتضح أنه

توجد أسباب أخرى تدعو إلى كتابة المأساة غير الكآبة الشخصية، تماما كما أن هناك أسبابا أخرى لكتابة الكوميديا غير طرب القلب. فقد كتب مولير الكوميديا المرححة حين كان مريضا تعسا. والواقع أن المهرج ذا القلب الأسيف صورة مسرحية تقليدية. وربما كان شكسبير قد كتب المأساة لأنه أحس بنفسه في أوج قوتها، ولأنه كان من السائد أن المأساة فحسب هي التي تستطيع ممارسة هذه القوى إلى أقصى حدودها. وربما كتبها - من ناحية أخرى - تمشيا مع الذوق الشائع، ثم هجرها حين تغير هذا الذوق مع ظهور (بومونت) و (فلتشر). إن التواريخ النسبية لمسرحيات شكسبير الأخيرة والكوميديات المأساوية لبومونت وفلتشر غير معروفة، ومن الممكن أن يكون شكسبير قد أضاء الطريق الذي اقتفاه منافسائه الصغيران. وفضلا عن ذلك فإن مما تجدر الإشارة إليه أنه رغم علمنا بالتواريخ الدقيقة لمسرحيات "عطيل" و "الملك لير" و "مكبث" فإننا لا ندري في الواقع متى كتبت "هاملت" لأول مرة. ونحن مضطرون إلى الاعتماد على الدليل غير المؤكد لتجارب الوزن الشعري، لدعم الافتراض المعقول القائل بأن مسرحيتي "انتوني و كليوباترة" و "كوريولانوس" قد كتبتا قبل مسرحيات الفترة الأخيرة.

كما أنه لا ينبغي أن ننسى أن كثيرا من خصائص المسرحيات الأخيرة توجد في أعمال شكسبير المبكرة. فإحدى كوميدياته الأولى وهي "كوميديا الأخطاء" تنتهي مثل "بركليز" و "حكاية الشتاء"، يجمع شمل الزوج والزوجة والطفل. وتنتهي مسرحية أخرى وهي "سيدافيرونا"، بالصفح

والتسامح، مثلما تنتهي به ثلاث من المسرحيات الأخيرة.

والغفران يعقب الغيرة في مسرحية " جعجة بلا طحن "، وهو يعقب الغواية والقتل المتعمدين في مسرحية " دقة بدقة ". ورغم ذلك فقد كان للنقاد تبريرهم الكامل إذ يعتبرون المسرحيات الأربع - " بركليز " و " سمبلين " و " حكاية الشتاء " و " العاصفة " تنضوي تحت مجموعة متميزة، ويرون فيها خصائص معينة تميزها من كل المسرحيات الباكورة.

فمسرحية " بركليز " - أولى مسرحيات الفترة الأخيرة - تقوم على أساس قصة " أبولونيس " الذي عاش في مدينة صور القديمة، تلك القصة التي تتسم بالبساطة والفطرة، والتي ظهرت صيغتها النثرية في اللغة الإنجليزية في عصرها القديم والوسيط، وفي عصر شيكسبير أيضا. وقد أظهر شيكسبير فعلا أنه كان على معرفة بقصة (أبولونيوس) منذ أن كتب " كوميديا الأخطاء ". وربما يكون قد عاد إلى موضوع هذه القصة عندما كانت فرقته تبحث عن قصص طويلة مفعمة بالإثارة، تدخل البهجة في نفوس المعجبين بميوسيدورس. غير أن " بركليز "، لسوء الحظ، وصلتنا على ورق رديء، وقد يعزي الفارق الواضح بين الفصلين الأولين والفصول الثلاثة الأخيرة إلى تباين كفاءة الشخصين اللذين قاما بنقلها إلينا (كما أشار فيليب أدواردز) وليس إلى الحقيقة الماثلة في أن شيكسبير مسئول فقط عن الفصول الثلاثة الأخيرة. على أننا لو أخذنا بأن شيكسبير كان ذا صلة ضئيلة، أو عديم الصلة، بالفصلين الأول والثاني من المسرحية فسنجابه بمشكلة ما إذا كان شيكسبير قد أشرك معه مؤلفا مسرحيا مجهولا أو أنه (كما حاولت أن أبين في مكان آخر) أقام مسرحيته على مسرحية

كاملة لكاتب مسرحي آخر سابق له، تاركا ذلكما الفصلين دون تغيير تقريبا، ثم أعاد كتابة الفصول الثلاث الأخيرة. والدليل على هذا الرأي الأخير هو وجود فقرات طويلة من الشعر المرسل، يستتر وراء غلالة رقيقة من النثر، في رواية (ويلكنز) المبنية بشكل واضح على عمل مسرحي - وهو شعر لا يمت بصلة لشيكسبير، كما لا يشبه شعر المشاهد المقابلة له في المسرحية إلا بقدر يسير.

على أي حال فالفصلان الأولان من المسرحية هما بمثابة المقدمة لبقية المسرحية. فليس ثمة علاقة عضوية بين حب (بركليز) لابنة (انتيوخس)، وهروبه من " صور "، وإنقاذه لطرسوس وغرق سفينته، وحتى زواجه من (تايزا) - وهي أحداث مثيرة في حد ذاتها - وبين بقية المسرحية التي تدور حول فقدان (بركليز) لزوجته وابنته والتقاء شملهم في نهاية المسرحية. والمسرحية بأكملها - حتى في الجزء الشيكسبيري منها - استطراذ الطابع، وليس ثمة أي جهد من جانب المؤلف لجعلها تبدو معقولة. فلماذا مثلا لا تقوم (تايزا) بأية محاولة للعثور على زوجها وابنتها؟ ولماذا يترك (بركليز) مارينا مع (ديونيزا) الشرير؟ ثم لماذا يعتقد أن (ليسيماخوس) الداعر هو الزوج المناسب لمارينا طاهرة الذيل؟ ولكن هذه تساؤلات من العبث ترددها. وفي الأبعاد السحيقة للمسرحية، والتي تضاعف من بعدها ترتيبات (جور)، يمكن لأي شئ أن يحدث. إن من الطبيعي تماما في ذلك العالم أن يحاول (ديونيزا) - الذي أنقذ بركليز شعبه من المجاعة - قتل ابنته. وأنه لطبيعي تماما كذلك أن يهتدي الأمير الفاجر في غمضة عين عند سماعه لكلمات مارينا. وليس بخاف أن نص المسرحية قد بلغ حدا من

السوء ضاع معه بعض من مقصد شيكسبير. فقد يتوهم المرء أنه قد تناول بطريقة أفضل حنث (تايزا) في قسمها لدايانا إلا تتزوج لمدة عام، وأن (تايزا) ما دخلت معبد ديانا إلا لتتطهر من خطيئتها. بيد أن شيكسبير لم يكن يميل كثيرا إلى خلق شخصيات واقعية ولا كلفا بنسيج عقدة معقولة. فليس (ديونيزا) إلا نسخة غير متقنة من شخصية (جونوريل). وبالمثل ليست أي من (تايزا) أو (مارينا) شخصية مثيرة في ذاتها. وإن ما يكتسبها وبركليز من أهمية إنما هو منعكس مما يحدث لهم. ومن ثم فليس من المجدي أن نقارن بطلات المسرحيات الأخيرة بشخصيتي (بياتريس) و (روزالند)، ونلوم شيكسبير لجعلها شخصيات غير واقعية. إن شيكسبير - مثل ابسن وسترنديج في مسرحياتهما الأخيرة - قد فقد ولعه لما هو درامي من أجل قيمته الدرامية. فلم تعد الشخصيات مهمة بذاتها، إنما بكونها وسيلة (على حد تعبير ت.س. اليوت) لنقل "انفعالات معينة غير عادية". إنها مجرد دمي رمزية توضح أعمال العناية الإلهية، شخصيات تنوالت من أجل هدف روحي لا يكاد يستبين لها أو لنا.

وبتعبير آخر: إن القدر يشكل الشخصيات في مسرحية "بركليز" لهدف وحيد وهو أن يثير فيها، ومن ثم في النظارة، بهجة الإنسان الذي يعثر على شئ ضائع، الانسجام الذي يتولد عن التنافر - وذلك يتضح في جلاء من استخدام الرمز بالجوهرية طوال الفصول الثلاث الأخيرة من المسرحية. فعيون تايزا تقارن بالماس، وبركليز يعلن أن عيني مارينا كعيني أمها "كجوهرية وسدت علبة فاخرة"، كما أن سعيه اليائس وراء سعادته الضائعة يرمز له بالجواهر الموضوعة في تابوت تايزا. والسطور التالية -

وهي من حديث مارينا - خير منال لتصوير رمزية العاصفة الثاقبة:

حقا ! يالي من فتاة تعسة

ولدت بين هدير العاصفة وموت أُمي

وأصبحت الدنيا في ناظري عاصفة لا تهدأ

لفتني في دوامتها بعيدا عن كل صديق.

إن بساطة ترتيلات (جور) هي بمثابة الإطار الملائم للمسرحية. فشكسبير كان يريد من نظارته أن يستمعوا إلى القصة بعقلية فطرية بسيطة، متناسين مؤقتا ذلك النوع من التجاوب الفطن الذي يتابعون به "الملك لير" و "الليلة الثانية عشرة"، ومتخذين ذلك الموقف المسترخي الذي يتلاءم مع مسرحية مثل " الانتصارات النادرة للحب وحسن الطالع".

ولكن من البديهي حين يطلب من جمهور سفسطائي أن يتجاوب على نحو ساذج، فإنه يفعل ذلك بشئ من التضارب، أي بمزيج من البساطة والسفسطة معا. فمن ناحية يقدم شكسبير، خلال كلام (جور)، العظات البسيطة التي تتضمنها حكاية شعبية - الجشع والقتل يلقيان حتفهما عقابا لهما، بينما تنجو الفضيلة من الهلاك. ومن ناحية أخرى فإنه يقلب عجلة الحظ لتصبح عجلة العناية الإلهية. موضحا غلبة الصبر والمثابرة. كما أن الرحلات التي تنتهي بالتقاء الأحبة، والمشاهد التي تتضمن التئام شمل أناس كان كل منهم يعتقد أن الآخر قد وافته المنية - مثل هذه الأحداث والمشاهد لها أثرها الفعال فوق خشبة المسرح، وغالبا

ما كان شيكسبير يستخدمها في أعماله السابقة.

بيد أن الأثر العميق لذلك المشهد الرائع الذي يلتئم فيه شمل بركليز
بمارينا إنما يرجع أولا إلى أن شكسبير قد ابتدع نوعا من الاسطورة أمكنه
أن يجابه به صروف هذه الحياة الفانية وحظوظها.

إنه يبشر بعالم جديد يصلح ميزان العالم القديم، عالم لا محل فيه
لمكائد الأشرار، وحيث تحمد مغبات الأمور جميعا - فالملكة الحسناء لم
تمت وكذلك نجت الأميرة الجميلة من القتل والاغتصاب، حتى أنها لتشبه:
الصبر يحدق في قبور الملوك مبتسما

" ممعنا في البعد عن كل عمل.. "

ثم إن البطل، بعد قدر من التجارب والشدائد يفوق طاقة الإنسان
العادي، يثاب بسعادة لم تخطر بقلب بشر. إن شكسبير يعي أن قصته
رائعة إلى الحد الذي ينأى بها عن الحقيقة، بيد أن مثل هذه الحكايات
الخرافية بمثابة نقد للحياة كما هي، بل وربما تكون مقولة صدق. إن كل
المحن التي تحل ببركليز تأتي مصادفة كما أن عودة زوجته وطفله إليه هي
من تدابير العناية الإلهية. وقد عمد شكسبير، في مسرحياته التالية إلى
التخلص من المصادفة، وإلى مزج موضوع العودة بالمغزى الأخلاقي. إننا في
حياة الواقع لا لوم علينا إذا ماتت الزوجة أو الأطفال، ولكن على الفن أن
يختار ما هو مهم وذو دلالة، وليس ما هو وليد الصدفة.

ولذلك فإن شكسبير، فيما تلا ذلك من مسرحيات، يستبدل أفعال
العناية الآلهية التي لا مرد لها بعمليات الخطيئة والغفران. فغيرة (ليوننتيز)

تكون سببا في موت ابنه (ماميلوس)، وهي السبب أيضا، حسب ما هو ظاهر، في موت (هرميون) وضياع (برديتا) وتباعدها عن بوليكسنز، كما أنها السبب في موت انتجيونس المسكين بواسطة الدب. ولكن في النهاية يتصالح الملكان بزواج ابنيهما، وعندما ينال (ليونتيث) المغفرة بعد توبته وندمه تعود إليه (هرميون). وفي مسرحية "بركليز" عولج التئام شمل البطل وزوجته دون اهتمام، وفي مسرحية "حكاية الشتاء" تأتي عودة (ليونتيث) و (برديتا) على لسان رسول، بينما ينصب الاهتمام، على نحو لائق شديد، على المصالحة بين (ليونتيث) والعائدة (هرميون) التي كان قد أخطأ في حقها.

وفي مسرحية "سمبلين"، حيث تتمثل الخطيئة في الغيرة أيضا، تعود إيوجين إلى بوستومس، الذي كان يظن أنها قد قتلت. وفي مسرحية "العاصفة"، رغم أن البحر يلعب مرة أخرى دورا كبيرا، ورغم أن (فرديناند) عاد إلى أبيه، فإن شكسبير يركز على حدث الغفران لأن البطل ليس هو الخاطئ - كما في "حكاية الشتاء" و "سمبلين" - بل هو ضحية الخيانة الأصلية. بهذه الوسيلة أسقط شكسبير فترة الستة عشرة عاما التي حطمت الوحدة الشكلية لمسرحيتي "بركليز" و "حكاية الشتاء". ولكن المزايا لا تجتمع في جانب واحد، فلقد أبدى ناقد فرنسي ملاحظة تتسم بشئ من المبالغة، فحواها أن شيكسبير قد نجح أخيرا في الإذعان لوحدة الزمن عن طريق حذف الحدث كلية.

بيد أي ملتزم دائما بالاعتقاد في أنه ليس ثمة تشابه بين أي مسرحيتين لشيكسبير، وأن الشكل الذي اتخذه في كل مسرحياته الناجحة هو أفضل

ما يمكن تصويره ملاءمة للموضوع الذي اختاره. فمن الصعب أن تكون لدينا مسرحية تعالج خطايا الآباء وزواج الأبناء إذا لم يترك الوقت للأبناء حتى يكبروا إلى سن الزواج. وفي " روميو وجولييت " نجد الآباء قد زحزحوا إلى خلفية المسرحية.

والمسرحية التي تلي " بركليز " هي على الأرجح " سمبلين "، وهي دقيقة الصلة بمسرحية " فيلاستر " لبومونت وفلتشر. ففي كلتا المسرحيتين أميرة تصير إلى الزواج، بأمر أبيها، من رجل شرير، وبطلا كل من المسرحيتين يطردان من البلاط، كما أن البطلتين فيهما تدرآن الفاسقين عن نفسيهما، وتتهمان بالفجور، والأشرار في المسرحيتين تتم لهم المغفرة، وفي كل من المسرحيتين يضرب البطل البطلة وتجوب البلاد فتاة في زي غلام تسأل الناس الطعام، وكلتا المسرحيتين تتضمن مناظر رعوية، وأخيرا فإن المسرحيتين على السواء قدمتهما فرقة شيكسبير. ولكن أرجحية تقليد شيكسبير لبومونت وفلتشر لا تقل عن احتمال تقليدهما له. إن الدافع الخفي وراء النقد الذين يؤكدون " مديونية " شيكسبير، هو تفسير وتبرير للعجز الكامن في " سمبلين " و " حكاية الشتاء "، ولكن الذين ينظرون منا بالتقدير إلى المسرحيات الأخيرة ليسوا بحاجة إلى الإنحياز إلى هذا الجانب أو ذاك.

إن (دكتور جونسون) ينبذ " سمبلين " في عبارة جارحة: " إن التعليق على حماقة القصة، وسخف السلوك، وفوضى الأسماء والعادات لمختلف العصور، واستحالة الأحداث في أي نظام من نظم الحياة - لهو إهدار للنقد في شئ يتسم بالسذاجة المتهافتة، والأغلاط البينة الجسيمة ".

وحتى (جرانفيل باركر) ينعت شيكسبير في هذه المسرحية بأنه "فنان منهك القوى". ولكن ترى أكان كذلك حقاً؟ إن شيكسبير كان يعلم، مثل دكتور جونسون، إنه يرتكب أخطاء تاريخية جسيمة. ولو قرأ أي امرئ مسرحياته الرومانية الثلاثة لأدرك مدى العناية التي يميز بها بين "كوريلانوس" و "يوليوس قيصر"، وأدرك أنه من البديهي أن "سمبلين" لم تكن نتيجة جهل أو إهمال.

لقد قام، عن قصد، بالمزج بين المادة التاريخية المأخوذة من (هولينشد) وقصة المبارزة من (بوكاتشيو)، فزوجة أب (أموجين) الشريرة يمكن أن يكون مصدرها أي قصة شعبية أو أي حكاية خرافية، كما أن عناصر أخرى في الحبكة مأخوذة من المسرحية الخرافية المضطربة البناء "الانتصارات النادرة للحب والحب". وتفسير هذا الخلط الغريب هو يقينا أن شكسبير أراد أن يحذر نظارته ألا يتوقعوا معالجة واقعية للعقدة أو للشخصيات. ففي "بركليز" يتضح هذا التفاوت باستخدام (جور)، وفي "حكاية الشتاء" لا يفتأ شيكسبير يذكرنا أنها تشبه حكاية قديمة، وفي "سمبلين" يتحقق الأثر عن طريق الاستخدام المفرط للمغالطات التاريخية. والحق أنه ليس ثمة أثر للفنان المنهك القوى الذي تخيله (جرانفيل باركر). بل إن شيكسبير ل يبدو غاية في الحذق والبراعة أحيانا، فالمشهد الذي تظن فيه (أموجين) أن جثة (كلوتن) المقطوعة الرأس هي جثة زوجها، موقف درامي عنيف، يهد له شيكسبير في مهارة بالغة. إن الجمهور يساق إلى الإيمان بالمخدر الذي يجعل (أموجين) تبدو هامة. كما يحمل على تصديق أن (كلوتن) المنحرف، يفكر في اغتصاب (أموجين) -

بينما تستر جسده إحدى حلل زوجها. ويساق الجمهور إلى الإقتناع أيضا بأن أشقاء أموجين قد يضعونها بجانب جثة رجل يكرهونه، وأن عاداتهم الجنائزية لا تتضمن عملية الدفن. وفوق ذلك فإن الجمهور يحمل إلى الاعتقاد بأن (إيموجين) ستخطئ جثة (كلوتن) على أنها جثة زوجها. بل والأكثر من ذلك براعة هو المشهد الأخيرة من المسرحية حيث يوجد حوالي خمسة وعشرين تفسيرا، أسماها برنارد شو " سلسلة مضجرة من التفسيرات غير المفاجئة " - حتى، إنه باستثناء (إيموجين)، " تلاشت الشخصيات جميعا، ولم تخلف وراءها سوى دمي تتأرجح، مثل كرات الزجاج في لعبة البلي، حتى تصف في أمكنتها الصحيحة. "

على أن برنارد شو لم يشهد المسرحية قط دون تلك الاختصارات التي شاعت في القرن التاسع عشر. وعندما قدم (ولفيت) المسرحية أجرى نفس الحذف الذي فعله (ايرفنج) قبله بخمسين عاما، ونتيجة لذلك فقد كان المنظر الأخير يبدو ملتبسا مضحكا. وقد حدث نفس الشيء في ستراتفورد منذ بضع سنوات، وهو غير ذلك العرض الأخير الذي أظهرت فيه (بيجي أشكر وفت) كيف ينبغي أن يلعب دور (إيموجين). ففي العرض الأول حسب المخرج والممثلون - عند بدء البروفات - أن " سمبلين " مسرحية ساذجة كما ظن بها دكتور جونسون. وكان هم المنتج الوحيد هو التخفيف مما ستسببه من ضجر، وذلك بإجراء حذف فطن، وإضافة الموسيقى والمنظر الفخمة الباهرة. بيد أن الممثلين والمنتج أيضا وجدوا أنفسهم وهم يجرون البروفات - كما قيل لي - في دهشة بالغة، إذ أخذت تلك المسرحية الغريبة تستولي على مشاعرهم. وكانت تقوم بدور (إيموجين)

ممثلة ليست إلى حد ما في مستوى الدور، ولا تكاد تدرك أنها تمثل رمزا للقيمة المطلقة. ووجدت الممثلة نفسها " مثبتة في حدث أبدي " يحرك الآخرين، بينما هي لا تتحرك. ولكن بمضي الوقت أفاق الجميع على الحقيقة الماثل في أنها مسرحية رائعة، فإنه قد فات الأوان دون استعادة الأجزاء المحذوفة. إن المشهد الأخير من المسرحية، والذي ظنه ذلك المنتج ثقيلًا مملا لأن الجمهور كان على علم طوال الوقت بالأسرار الخافية عن الشخصيات، هو في الواقع من أكثر المشاهد - في أعمال شيكسبير جميعا - تحريكا للعواطف. إن التفسير التدريجي للحقائق المعروفة تماما، أو جزئيا، للنظارة يمكن أن يحدث تأثيرا لا يتناسب مباشرة مع حجم المبالغته التي يتضمنها المشهد الأخير.

ولكن المشهد الأخير يعتمد كذلك على الديناميت الدرامي الذي ينتظر لحظة التفجير. فثمة يجتمع بوستيوموس وإيموجين وإياخيمو على خشبة المسرح لأول مرة، وإن بوستيوموس، الذي يعتقد أن (إيموجين) قد قتلت حسب أوامره، والذي لا يتعرف عليها وهي في زي الشاب (فيدل)، يتمنى لو يموت. وحالما ترى إيموجين الخاتم في اصبع إياخيمو - تنهال عليه باستفساراتها التي تدفعه إلى الاعتراف بفعلته الدنيئة، وبذلك يخبر بوستيوموس أنه قد غرر به. ولكنه ما يزال غير عالم أن (إيموجين) على قيد الحياة. وثمة فقرة لاذعة ترفض فيها إيموجين مكرهة أن تتوسل من أجل حياة سيدها الروماني، الذي كان قد نجح لتوه في التوسل من أجلها، لأنه يتعين عليها بادئ ذي بدء أن تؤكد حقيقة فعلة إياخيمو الدنيئة. ولكن شيكسبير يعتمر قطرة الإثارة الأخيرة من الموقف حين يجعل بوستيوموس

يعتدي على (فيديل)، الذي يعرف النظارة أنه (أيموجين)، مما يدفع (بيزانيو) إلى الكشف عن شخصيتها. وهنا لا يلوم (بوستيومس) إياخيمو وإنما يلوم نفسه، ويغفر للواشي، كما غفرت له إيموجين.

ولقد خصص معظم الفصل الأخير من المسرحية لتوبة بوستيومس. ولا ريب أن شيكسبير كان في مقدوره الاعتماد على التقليد السائد للنمام، إلا أنه لم يركن إليه كثيرا. وبالرغم من جريرة الزنا المفترضة بالنسبة لإيموجين، والتي ما يزال بوستيومس يصدقها، فإنه يعترف بأنها أفضل منه:

إلى متى ينبغي (للأزواج)

أن يغتالوا زوجات هن أجل قدرا

من جراء اعوجاج طفيف؟

وهو يتمنى لو أن الآلهة قد انتقمت من خطاياها، وانقذت إيموجين " النبيلة "، لتتاح لها فرصة الندم، إنه يصفها بأنها سيدة بريطانية، ويعقد العزم على أن يموت في معركة من أجلها.

من أجلك، أي إيموجين، بل من أجل من

حياتي هي الموت لها في كل نفس يتردد.

وهكذا فإني، ولست المجهول أو المرثى له ولا المكروه،

سأورد نفسي موارد التهلكة.

وحينما يخفق في تحقيق بغيته من الموت في معركة، يدعو أن توافيه

المنية في السجن -

من أجل حياة ايموجين الغالية، خذ حياتي، ورغم أنها ليست
بقيمة حياتها، فإنها مع ذلك حياة.
وحتى هذا لا يرد إليه اعتباره كاملاً. وتتوسل الأشباح إلى (جوبتر) أن
يشمله بعفوه، وتعلن أن (بوستيومس) لا قرين له في بريطانيا، وإن اختيار
ايموجين لدليل على ذلك. وتتظلم الأشباح أن الآلهة قد أساءت التصرف
معه. ويدفع جوبتر بأن الرب يبتلي أحبابه:
ولأبلون أعز أحبائي بالمحن، لأجعل نعمائي
في العقبي، بهجة ورضوانا.
وهكذا ففي المشهد الأخير يثبت بوستيومس أنه قد تعلم من
التجربة، ويبين أنه جدير بايموجين ليس فحسب بقوله لها:
تدلى هناك، أي روحي، كالثمرة حتى تموت الشجرة. ولكن
بمقدرته أيضاً على الصفح عن اياخيمو:
لا تركعن أمامي
فكل ما أملكه عليك من سلطان هو أن أدعك وشأنك.
وأسوأ ما أضمره نحوك هو صفحي عنك. عش، وأحسن معاملة
الناس.
وعندما نبلغ نهاية المسرحية ندرك أن الأمور قد سويت جميعاً،
وسويت بابداع فني نفيس، حتى أن هذه الشعائر من الاعتراف والغفران
يمكن إجازتها. فلولا سقوط البطل وعذابه وتوبته ما أمكنه أن يتذوق على

الوجه الأكمل لذة المصالحة والغفران. ولولا عذاب ايموجين، الذي اتسم بالتضحية، لما بلغت البهجة هذا القدر من الصفاء والاكتمال.

إن " سمبلين " ليست مأساة ولا ملهاة، ولا هي مأساة هزلية " تراجيكوميديا ". فلقد رغب شيكسبير، على حد قول كيتس، في أن يتجه بكليته إلى ألوان أخرى من الأحاسيس. وهي كمسرحية تعالج التضحية والغفران، مما يصل بنا إلى ما هو أبعد من المأساة، قد وفقت توفيقا كبيرا. كما ولا أخال أنه من الممكن الزعم بأن قدرة شيكسبير على رسم الشخصيات تشي بأي أثر للوهن أو الضعف. حقيقة أن بعض الشخصيات، كالمملكة وكلوتن وبيلاروس، هي أنماط رمزية أكثر منها شخصيات واقعية. ولكنني نوهت بنمو شخصية بوستيومس، وشخصية ايموجين أيضا لا تقل توفيقا. والواقع أن برنارد شو اشتكى من أن شيكسبير قد خلط بين شخصيتين في واحدة: " امرأة حقيقية خمنها شيكسبير دون أن يعرفها بجلاء، أرستقراطية بفطرتها، ذات طبع حاد وشجاعة فائقة، وبمزاجين: عاطفة طفولية وغضب مجروح، وطرارز أبله للفضيلة، تمخض عن رأي شكسبير فيما ينبغي أن تكون عليه المرأة، إنسانة تحيك الثياب وتطهو الطعام، وتقرأ كتب التهذيب حتى ينتصف الليل.. وهي " في حالة ريبة مزمنة من تصرف الآخرين غير اللائق (وخاصة زوجها) مع المهجورات من النساء. "

وهذا قول رشيق ولكنه ليس حقيقيا في واقع الأمر. فالأرستقراطيات بالفطرة في عصر شيكسبير كن يجدن الحياكة. كما أن كتاب " الأطوار "

لأوفيدلا يكاد يعتبر من المؤلفات التهذيبية.

وأخيرا فإن (إيموجين) لا ترتاب في سلوك زوجها غير اللائق مع النساء الوحيدات إلا بعد أن أصدر أمره بقتلها. ومن ناحية أخرى فإن نصيحة شو المستفيضة لا يلين تيري، فيما يتعلق بكيفية أدائها للدور، إنما تدعو للإعجاب وتدل على أنه كان بالفعل مؤمنا بكمال الشخصيات.

كما أنه لا يمكن القول بأن شاعرية شكسبير قد تطرق إليها الوهن. فأسلوب المسرحية، كما يشير (نوزويرثي) أسلوب تجريبي. فلقد كان شيكسبير ينتقل إلى لون من التعبير جديد، تحققت معاملة تماما في مسرحية " حكاية الشتاء "، وهو أسلوب كان يستهدف ملاحقة الحركات الفكرية لا مجارة العادات اليومية الدارجة. إنه أسلوب يعتبر تطور طبيعيا للأسلوب المستخدم في مسرحيتي " أنطوني وكليوباترة " و " كوريو لانوس ". وهو لما يتسم به إلى حد ما، من عبارات اعتراضية متداخلة، وحدة وتدفق، وأفكار طارئة ونهايات خفيفة ضعيفة، إنما هو دارج أكثر من العامية الدارجة. إن مسرحية " حكاية الشتاء " خليط من مسرحيتي " بركليز " و " سمبلين ". فلقد تناول شيكسبير الموت الظاهر للابنة والزوجة، والتقاء شمل الأسرة بعد انقضاء عدة سنوات. ولكي يتجنب الإحساس الذي تتركه المسرحية الأولى، عن حكم العناية الإلهية الذي لا يرد، أضاف موضوع الغيرة من مسرحية " سمبلين ". وكما أشارت المرحومة (ليزلي بيثل)، كان شكسبير على وعي تام بما تتضمنه القصة من غرائب، وإنه باستخدامه للتقاليد المبالغ فيها وإعلانه المستمر أن المسرحية ليست سوى مسرحية " يحول دون الاندماج في الأحداث "، حتى أننا يمكن أن " نلاحظ التفاعل الذي

الذي ينتظم عالما كاملا من الأفكار المترابطة ". ولقد كانت تتردد في تلك الأيام بعض النوادر عن أناس يتساءلون عما إذا كانت " بوهيميا " تقع عند البحر. وإن إحصار شكسبير للطفل (برديتا) إلى بوهيميا، بدل من صقلية، كان الهدف منه، فيما يظن، التلميح للنظرة بأن أحداث المسرحية لن تقع في بوهيميا الحقيقية - التي كانت ستتزوج الأميرة اليزابيث - من حاكمها - ولكن في مكان ما هو خارج نطاق الزمان والمكان.

وفي المشهد الثاني من المسرحية تستفهم هرميون من بوليكسنز عن صداقته لليونيتز أيام الصبا، فيجيبها:

كنا كحملين توأمين يتقافزان في ضوء الشمس، ويتناوبان الثغاء:
ويتبادلان

البراءة بالبراءة، ولم نكن ندرك
مذهب الشر، بل ولم نتوهم
أن هناك من يعرفه. ولو قدر لنا أن نستمر في تلك الحياة،
فلماذا تنمي أرواحنا الضعيفة
بدماء أقوى، لكننا قد أجبنا السماء

بجسارة: " لسنا مذنبين "، فنحن أبرياء من العبء المفروض،
الذي هو ميراثنا.

وهذه الإشارة للخطيئة الأولى، أو العبء الموروث، هي إشارة ذات أهمية حيوية في سبيل فهم المسرحية. وتوضح أهميتها من الإشارة ثلاث

مرات إلى " النعمة " في المشهد نفسه، وفي مواضع عديدة أخرى خلال المسرحية. فهرميون تضع النعمة في مواجهة الدينونة، وتتمنى لو أن شقيقتها الكبرى لعملها الخير قد سميت " نعمة ". وفي المشهد الأخير يقول ليونتيث، وهو ينظر إلى التمثال المفترض أنه لهرميون، " لقد كانت نضرة كالطفولة والنعمة ". والتلميحات الدينية يعاد تأكيدها في المشاهد التي تجرى في صقلية عن طريق الإشارات المستمرة إلى السقم.

إنه خوف طالما أضر بالحكماء.

لو أن كبد زوجتي

قد أصابه الضر كحياتها.

فلتبرأ من هذا الظن المريض.

ثمة سقم يخل بمزاج بعضنا، ولكني لا أعرف اسم هذه العلة،
وأنها لتنتقل منك، يا من قد تكون سليماً.

أواه، عندئذ يتحول صفي دمي

إلى هلام فاسد، ويرسف في النير اسمي مع الذين يغدرون
بالصفوة الأخيار.

إن هذه الفقرات جميعاً تقرن المرض بالخطيئة. والفقرة الأخيرة، بما فيها من رمز يتسم بالمغالطة التاريخية إلى " يهوذا "، مقصود منها صراحة تأكيد التلميح الديني. فشيكسبير يقارن براءة الطفولة (كما تتمثل في ماميلوس أيضاً) بأفعال الغيرة الآثمة في ذهن ليونتيث.

وثة مفارقة بين المشاهد التي جرت في صقلية، والتي تبلغ ذروتها في تلك المشاهد التي تصور ندامة ليونتيث بعد أن حرم من زوجته ووريثه، وبين المشاهد الخلوية في بوهيميا. إن الجو كله يتغير، والصور تتبدل، حتى (أوتوليكس) الشرير يغدو محبوبا. وثة مفارقة بين العالم المشمس، بما فيه من جود وفطرة، والعالم المقبض في بلاط صقلية الذي تحكمه الريب المتوترة. وكما أبان (البروفيسور ويلسون نايت) فإن المناقشة حول تطعيم الزهور، والتي يرد فيها ذكر الزهور الجميلة الخاصة ببرديتا، هي زبدة المسرحية كلها. إنها مناقشة حول " الطبيعة العظيمة الخلاقة "، فالزهور المزروعة تقارن بزهور الريف البرية، تماما كما يقارن عالم برديتا وعالم البلاط. ولكن بوليكنسنز، بمجادلته في مسألة التطعيم، إنما يبرر - في ضربة ساخرة وبلا وعي - زواج ابنه من فتاة القرية.

وتشير برديتا، بتوزيعها للزهور، إلى قصة (بروزروبين):
أي بروزروبينا، من أجل هذه الزهور التي (أخافتك) دعينا ننزل
عن عربة (ديز)

ففي هذه السطور، وفي الفقرة التي تليها، نلمس أصداء لأفكار (أوفيدا) كما قرأها شيكسبير في ترجمات (جولدنغ). والقصة بالطبع هي من أحسن الأساطير المعروفة عن فصول السنة، وقد كان (ليونارد دجز)، صديق شيكسبير وجاره، منهمكا في ترجمة قصيدة (كلوديان) حول هذا الموضوع. وبروزروبين هي الهة الربيع. وخلويات عيد العنصره، التي تذكرها برديتا بعد ذلك، إن هي إلا تسليات شهر مايو التي كانت تقام احتفالا

بإحياء السنة. وفيدرا التي تمثلها هي الآن، تقابل ملكة مايو عند الرومان. لذلك فإن برديتا ترمز للربيع. وثمة مقارنة - طوال حديثها - بين الربيع والشتاء، الحب والموت. وهذه الرمزية تتلاءم خاصة مع مسرحية " حكاية الشتاء " - حيث يعقب موت هرميون الصوري بعثها وعودتها الصوريان، وحيث يعثر مرة أخرى على برديتا المفقودة وتعاد إلى أبويها، وحيث يكفر حب الطفلين عن الخلاف المأساوي الذي يفرق بين الوالدين.

وفي هذا المشهد، كما عرض لأول مرة، شاهد النظارة صبيا يقوم بدور أميرة مفقودة، يخال الجميع أنها راعية، ويلعب دور (فلورا) ويتحدث عن ربة الربيع. والنظارة الذين يحاولون أن يعوا كل هذا في أذهانهم على الفور، لا يحتمل أن يتراخوا في إعجاب عاطفي بخلويات بسيطة. وعندما يصل العاشقان إلى صقلية، توصف برديتا بعبارات تتسم بالمبالغة، كواحدة.

لو شرعت في تكوين طائفة، قد تخمد حمية العلماء الآخرين جميعا، وجعلت المريدين ممن أمرتهم بأن يتبعوها دون سواهم.

ويذهب ليونتيث إلى ما هو أبعد من ذلك، فيخاطبها كالهة، تلقي من الترحيب " ما يلقاه الربيع من الأرض ". ويكاد الأمر يبدو كما لو أن برديتا قد أصبحت الآلهة التي تنتحل دورها ولكن وصف (فلوريزل) الشائق لها يواجهها - في الوقت نفسه - بصورة للتلقائية المثالية، وللإنسانية إذ تبلغ حد الكمال بتجردها:

إن كل ما بيدر منك.

لهو خير ما في الدنيا. فأنت حين تنطقين، يا عذبة الحديث.

أود لو تحدثت إلى الأبد، وأنت حين تغردين.
أتمنى لو كان شراؤك وبيعك تغريدا، وتقديمك للإحسان تغريدا.
وصلاتك تغريدا، ولو أنك صرفت أمورك.
بالشدو والغناء. وحين ترقصين، أود لو أنك كنت موجة من
أمواج البحر، لاهم لها أو عمل سوى الرقص: لا تفتأين تتحركين
راقصة.
بلا أي عمل آخر. إن كل ما تفعلينه فريد ونادر.
وهو يتوج كل أفعالك الحاضرة.
حتى غدت كل أعمالك ملكات.
وبإضفاء القداسة على رشاقتها وجمالها، تحيل برديتا أدنى الأعمال إلى
صور من السحر فائنة. إن حب فلوريزل هو الذي يحمله على رؤيتها
هكذا، وبالمثل فإن حبها هو الذي يبرر نظرتة لها - فالحب هو رباط
الفضائل جميعا.
أما الفصل الرابع بأكمله فهو بمثابة إجابة من شيكسبير على فساد
قلب الإنسان، وكذا إجابته على عالم المآسي. ولو أننا صغنا هذا الفصل نثرا
لبدا موضوعا مبتذلا لفيلم من أفلام " هوليوود " محور فكرته أنه لا خلاص
لهذا العالم الناقص إلا بالحب الجنسي. ولكن شيكسبير بالأحرى يقول
(على حد تعبير شللي) إن الحب " يفتدي الإفتقاد الإلهي من الفساد ".
ومما له دلالتة أن " الإفتداء " من الكلمات المتكررة في الفصل الأخير

من المسرحية. ولكن ما يقوله شيكسبير بالطبع لا يمكن فصله عن الشهر الذي عن طريقه يقدم ما يقوله.

ويعتبر البروفيسور (ويلسون نايت) أن عودة هيرميون أسطورة من أساطير الخلود، ولكن شيكسبير ينبه عامدا إلى الحقيقة الماثلة في أن هيرميون قد غدت أكبر بستة عشر عاما. وليست الإشارات إلى الخلود إيماء في الواقع إلى الحياة المستقبلية. بل إنها تمثل بالأحرى - كما يوحي (بونجور) - البعث الرمزي الذي يصاحب توبة حقيقية وغفرانا حقيقيا من قلب محب. ولكن مثلما أثرى شيكسبير معالجته لبرديتا، باستخدامه لأسطورة برورزين فإنه في معالجته لهرميون، يشير ربما إلى قصة " السستيز "، كما أن زواج الأبناء هو كذلك رمز لنوع من الخلود.

ولو أن مسرحية " العاصفة " لم تكتب لكان وجودها أمرا لازما. فهي الذروة الطبيعية لمسرحيات الفترة الأخيرة. إن كل الموضوعات التي لم يتح لها إلا تعبير جزئي في الرومانسيات الأخرى تكتمل تماما في هذه المسرحية. وفي المسرحيات الأخرى تعتمد النهايات السعيدة على نخبة من المصادفات الغريبة، ولكن المصادفة في مسرحية " العاصفة " لا وجود لها في الواقع. فمن حيث ما يوهب به (بروسبرو) من قوى سحرية تتحول المصادفة التي تسوق السفينة إلى الجزيرة إلى خطة مرسومة. ولم يكن السحر الأبيض - بالنسبة لجمهور العهد اليعقوبي - بأكثر غرابة من الفيزياء النووية بالنسبة لنا. وقد استوحيت الجزيرة المسحورة عن الحادثة القريبة لغرق (بيرموداس)، كما أن المسرحية - من عدة أوجه - متأصلة في موضوعيتها. ولكنها كانت إلى جانب ذلك تعبيرا عن حالة شيكسبير النفسية في أيامه الأخيرة.

وبالرغم مما جاء في المقال العنيد المؤثر الذي وضعه (ليتون ستراشي)، لسنا في حاجة إلى الاعتقاد بأن شكسبير كان في أيامه الأخيرة " يكاد تخلص لبه رؤى الجمال والبهاء، ويكاد يقضي عليه الضجر "، وأنه كان " يدفعه إحساس عام بالغثيان إلى الانفجار من حين لآخر عبر سكينته الظاهرية إلى التلفظ بأحداث عنيفة مريرة ". ويصيرورة (بروسبرو) ساحرا، لم يعد الغفران والمصالحة، اللذان يظهران في المسرحيات الأخيرة جميعا، مسألة صدفة بل أمرا مرتبا. وسواء في " حكاية الشتاء " أو " سمبلين "، لا يتركز الاهتمام على أحداث الغفران من جانب هرميون أو إيموجين، رغم أن الغفران هو الدافع الخفي المحرك في كل من المسرحيتين.

وفي كلتا المسرحيتين أيضا نجد أن الغيرة الجنسية هي الخطيئة الأساسية التي تتطلب المغفرة. أما في " العاصفة " فإن شيكسبير يعالج السعي المجرد وراء المصالح الشخصية - وهو ضرب من الشرور أكثر أولية وشمولا. ويتجسد ذلك في (كاليبان) ورفاقه، كما يتمثل أيضا في الآثمين الثلاثة. وتكمن ذروة المسرحية في نبذ (بروسبرو) سوف يعفو عن أعدائه، فإننا نشهد طوال الحركة التي تستمر ساعتين على خشبة المسرح إنجازا للدراما الحقيقية للغفران. ذلك أن حدث الغفران ليس فحسب نهاية عملية استغرقت ستة عشر عاما، إنما هو بلورة وتأكيد للعملية ذاتها. فعندما يملك (بروسبرو) السيطرة على أعدائه. تعين عليه أن يقهر الميل الطبيعي للانتقام.

إن بروسبرو يحاول في بادئ الأمر، من خلال حديث (آريل) المتنكر على هيئة نسنوس، يبتث الشعور بالندم في نفوس الآثمين الثلاثة:

أنتم ثلاثة آثمين، شاء القدر،

الذي يمسك بمقاليد هذا العالم السفلى،

بكل ما فيه، أن يجعل البحر الذي لا يشبع له نهم يلفظكم على

هذه الجزيرة

التي لم تطأها قدم بشر، أنتم يا من دون الرجال لا تستحقون

الحياة..

ولكن فلتذكروا (فتلك مهمتي إزاءكم) أن ثلاثتكم أبناء ميلانو،

قد أقصيتهم بروسبرو الطيب ودفعتم به إلى البحر (الذي انتقم

من فعلتكم) هو وطفله البريئة، تلك الفعلة النكراء، التي من

أجلها أثارت القوى التي تمهل ولا تهمل البحار والشيطان، بل

وكل المخلوقات ضد سلامكم. فمن ابنك يا (ألونسو) حرموك.

وإني لأعلن

إن الهلاك البطئ (وهو ألعن من أي موت سريع) سيزحف

خطوة خطوة عليكم وعلى أساليبيكم. وليس ثمة ما يقيكم غضب

هذه القوى -

في هذه الجزيرة المنعزلة النائية - أن ينصب على رؤوسكم،

الا أسف القلب، ومن ثم حياة نقية طاهرة.

إن هذا القول الجسيم، في سياقه بالمسرحية، تتجاوب أصداؤه

كالقضاء الحقيقي. إننا نحس أنه منطوق سماوي.

ولكن (ألونسو) وحده هو الذي تدركه التوبة. ويبلغ آريل بروسبرو
أن سحره قد كان نافذ المفعول.

حتى أنك لو تطلعت إليهم، لرقت منك المشاعر..
وإني لكنت أفعل، يا سيدي، لو أنني إنسان. فيجيبه بروسبرو:
ولسوف ترق مشاعري،
فإذا كنت - ولست إلا هواء - تملك هذا الشعور وذاك الإحساس
ببلواهم، أفلست قمينا
وأنا من جنسهم، أستشعر بنفس الحدة محنتهم، وأملك من
العاطفة ما يملكون، أن أكون أكثر تأثرا منك؟
ورغم أني أصبت في الصميم من أخطائهم، إلا أنني، بعقلي
الأكثر نبلا، سأتغلب على سورة غضبي، فالعمل الأندر يكمن في
الفضيلة لا في الانتقام، وحيث قد تابوا فلن أمضي فيما كنت
أرمي إليه قيد أملة.

إن آريل لا يستطيع مشاركة المعذبين في آلامهم، ولكنه يدرك أنه ربما
أمكنه ذلك لو أنه كان بشرا. إنه ما قاله (برادلي) عما يملكه مكبث - خيال
بلا ضمير. إن بروسبرو يغفر لأعدائه امتثالا لآريل. أي أن الخيال يلهم
الغفران. ويتفق شيكسبير مع شيللي في أن " الوسيلة الكبرى للخير
الأخلاقي هي الخيال، وأن الشعر يحقق ذلك باعتماده على هذه الوسيلة".
ولعله كان يتفق مع (و. ه. آودن) في تعريفه للفن العظيم بأنه " يلحن

الإنسان أن يغفل الكراهية ويتعلم الحب".

ولكن مما يجدر بالاهتمام أن الغفران يعتمد على الندم، ففي نفس الفصل الذي يغفر فيه لأنطونيو، يبين بروسبرو أنه يشمئز منه.

من أجلك، أيها السيد الوغد، يا من نداء الأخوة إليك يلوث
فمي. إني لأغفر
فعلتك الكريهة.

إنه يعني فحسب أنه لن ينتقم منه. وقد يقال في الواقع أن ثمة
أساسا " من الكبرياء لدى بروسبرو. فهو يغفر لأن ذلك هو " أندر "
الأعمال.

وتدين هذه العاطفة لسنیکا أكثر مما تدين للمسيحية، كما أنها
متفقة مع مقالة (سنیکا) عن الغضب:

" إن الرجل الخير ينجز أعماله دون أن يعتريه الارتباك أو الخوف،
ومثل هذا الضرب من الناس يحقق أمورا جديرة بالأخيار حقا، ويعزف عما
يشين الإنسان. وإنه لمن مناقب العقل الكبير أن يزدري الأذى: فذلك نوع
من الانتقام رخيص، أخس - في حسابانه - من أن يكون سبيلا للانتقام.
والرجل الباسل حقا، المدرك لقدر نفسه حقا، لا ينتقم للإساءة، لأنه لا
يحسها. وأكرم به من شئ أن يزدري المرء الأذى كله، والتفاهات كلها،
معليا بمقام العقل عن أن تنال منه هذه الأمور. وليس عظيما ذلك العقل
الذي تثيره الإهانات. "

ولقد كان من اللائق أن يبث شيكسبير في بروسبرو حافزا فلسفيا

قبلما يكون حافزا دينيا. ولكن الإشارة في الافتتاحية إلى فريضة الغفران المسيحية تضع المسرحية في مرآها الصحيح. إن بروسبرو يبتدئ باستدراار تقليدي للإستحسان، ولكنه ينتهي إلى أن يلتمس منهم في وقار أن يصلوا من أجله:

لسوف، ينتهي بي الأمر إلى القنوط

ما لم تفرج كربى الصلاة.

فهي الثاقبة، حتى أنها لتقتحم أبواب الرحمة ذاتها، وتفك عقال الأخطاء جميعا.

وحيث أنكم ستلقون الصفح عن خطاياكم، فليكن صفحكم سبيلا إلى عتقي.

وبديهي أن يتذكر المرء هنا تعليق (ريلكه) على هذه الافتتاحية:

إنه ليرعبني الآن،

ذلك الرجل الذي أصبح دوقا مرة أخرى - كيف أنه يحيط بالسلك رأسه، ويشنق نفسه

بجانب الدمى الأخرى، ثم يطلب رحمة المسرحية ! يا لها من

افتتاحية فذة ! أن يقلع المرء، ويقف ثمة هكذا أعزل إلا من

قوته الذاتية: " وهي الضعيفة الخائرة "

" ترجمة لايشمان "

ويشير آخر بيت في المسرحية - " فليكن صفحكم سبيلا إلى عتقي

" - إلى أحد الموضوعات الرئيسية في المسرحية.

فبروسبرو نفسه يرغب في النزوح إلى ميلانو. أما رغبة آرييل - التي لا تفتأ تتردد - في الحصول على الحرية فتضفي عليها السخرية بتمرد (كاليبان):

بان، بان، كا كاليبان

ابحث عن سيد آخر، ابحث عن رجل آخر

الحرية، وا فرحتاه، الحرية.

ولكن الأمل في الحرية بلا مسئولية ليس ولا وهما، وحين يجد (كاليبان) نفسه وقد ازداد عبودية مع (ترينكولو) و (ستيفانو)، أكثر مما كان في أي وقت مع بروسبرو، يعقد العزم على أن " يكون حكيما منذ الآن ويسعى إلى النعمة ". وهو نفس القرار الذي صار إليه ميلتون - بعد ذلك بجيل - حينما أخذت تزايله الأوهام:

" فلتعلم أن التحرر معناه أن تكون تقيا وعفيفا وعادلا ومعتدلا وزاهدا وذا نخوة وباسلا، وبالتالي فإنك بعكس هذه الصفات تكون عبدا.. فيا من تريدون أن تظلوا أحرارا.. كفوا عن الحماقات. وإذا كنتم تعتقدون أن العبودية شر لا يطاق فتعلموا الأذعان للعقل والسيطرة على أنفسكم، وأخيرا فلتودعوا خلافاتكم، وأحقادكم وأوهامكم ونزواتكم ".

ولقد ذهب البعض إلى أن وصف المدينة الفاضلة بصورتها البدائية - كما أخذت عن (مونتين) - وإيراد هذا الوصف على لسان (جونزالو)،

كان يقصد به وصفا للمجتمع المثالي. ولكن من البديهي أن شيكسبير بتضمينه لشخصية (كاليبان) في المسرحية يبين أن العودة إلى البدائية ليست مثالية كما يتصور جونزالو. أما النمط المثالي فيقدمه لنا شيكسبير ممثلا في (فلوريزل) وبيرديتا، وكذا فرديناند وميراندا.

ورغم أن مارينا وبرديتا وميراندا لم يتطرق إلى طبعهن الزيف أو الالتواء، فإنهن متمدنيات تماما. ويتضح في جلاء مفهوم شيكسبير عن الحرية الخلاقة من الحوار المتبادل بين فرديناند وميراندا. إن فرديناند يحمل على عاتقه كتل الأخشاب لبروسبرو، ويحس البهجة في عمله لأنه يحب ميراندا. وهو حين يبوح لها بحبه يستخدم عبارات تقتزن فيها الحرية بالأغلال:

كم من السيدات اكتحلت بهن عيناى ورقننى، وكثيرا ما كبلت
عذوبة أصواتهن أذنى المصغيتين..
ولحظة أن رأيته طار قلبي ليكون رهن أمرى، وكمن هناك
ليجعل منى عبدا له، ومن أجلك صرت حامل أخشاب دءوب.

وتردد ميراندا الفكرة ذاتها:

أن أكون رفيقة لك، قد تنكرنى، ولكنى سأكون أمة لك سواء
أردت أو لم ترد.

فيجيئها فرديناند:

حبيبتى أعز المخلوقات،

وتسأل ميراندا: " أزوجي إذن؟"، فيجيب فيردناند:

أجل، وبقلب مشوق شوق الأسير إلى الحرية.

إن كلا من الحبيبين يجد الحرية في عبوديته للآخر لأنهما يدركان أن " خدمة الحب هي الحرية الكاملة ". ويذهب هنري جيمس إلى أن شيكسبير في مسرحية " العاصفة " قد كتب للمرة الأولى والأخيرة ما تمنى أن يكتبه، إذ قدم للجمهور ما أراد:

" إن هذه الآفة الفنية تضع أمام ناظري عملية الالتحام الخطير التي تجرى للشاعر، في ساعة معينة، بين الهامه المفعم، وتجربته الصافية. أو، كما قد يجمل بي أن أجعل الأمر أكثر وضوحا، ذلك الالتحام بين فضوله الإنساني وعاطفته الجمالية. وعندئذ، لو تصادف ذلك، فإنه يخضع حياته كلها بالتغير - وهي أسيرة هذه الفضول - للدافع الذي يسمح لعاطفته الجمالية، ولمدى لحظة سامية، أن تكون لها اليد العليا ".
ولقد كتبت هذه الكلمات في أواخر حياة هنري جيمس، بعد تجربته

المريرة مع المسرح، وهو بلا ريب يبالغ في إحساس شيكسبير بالعبودية. ولكننا قد نتفق معه في قوله بأن أسلوب شيكسبير في " العاصفة " - والذي تفجؤنا مصادره " كمستودع ملكي إزاء مجاعة أو حصار " - ينقل ما يحفل به عالمنا من فاقة وقتامة في تعبيرات باهرة هي من سمات الأكثر ثراء والأنعم حالا ".
ولقد استشهدت بهذه الكلمات عن هنري جيمس لأنها تكفل جانبا

من الرد على رأي البروفسور تشارلتون بشأن المسرحيات الأخيرة. إن

تشارلتون يقربان هذه المسرحيات " نفسية من الناحية الشعرية "، وبأنها تمنحنا لمحات ثمينة من " الفيض الشيكسبيري الأصيل "، ولكن " رؤيا شيكسبير لأعماق العذاب الإنساني " في المآسي الكبرى " يظل مثل أعماق مدى لفراسته في المصير الإنساني ". والمسرحيات الأخيرة في نظر تشارلتون هي " عزاء رجل مسن عن القسوة الحتمية في نصيب الإنسان " وأنها تكشف عن تخاذل في قوة التخيلية "، وأن " طاقته الدرامية كانت آخذة في الأفول ".

وقد تتغاضى عن الافتراض بأن شيكسبير في الخامسة والأربعين كان ينحدر نحو الشيخوخة، رغم أن من اجتازوا منا تلك السن قد يشعرون بأن عقولهم لم يعتورها التأخر. على أن العيب الرئيسي في منطق تشارلتون هو تصويره أنه في إمكان شيكسبير أن يكتب " شعرا عظيما كالعهد به " رغم أن طاقته على التخيل كانت قد وهنت وأن حس الواقع لديه قد اعتراه الكلال. وبقينا أنه من الواضح أن الشعر العظيم يمكن أن ينبثق فحسب من بصيرة ترتكز على الواقع - فالبصيرة التي لا تعكس إلا أوهام شيخ عاطفي لا تثمر إلا شعرا من الدرجة الثانية. ولو كانت المسرحيات من الناحية الشعرية، ذات قيمة عالية، فمن السخف الإدعاء بأن خيال شيكسبير قد أصابه العطب. ولو كانت مجرد عزاء رجل مسن، أي هروب من الواقع، فمن السخف اعتبارها فوق القيمة الجمالية. وكلما أضفى المرء على المسرحيات الأخيرة من أهمية فلسفية أو دينية، كلما ازداد احجامه عن اعتبارها فنا هروبيا.

على أنه مما يحتمل النظر حقا أن الحياة مأساوية لا مفر. ولكن

المسرحيات الأخيرة، رغم نهاياتها السعيدة، لا تنكر الواقع المأساوي للحياة أو تتملص منه. ولا بد من اعتبار كل واحدة من مسرحيات شيكسبير إبداعا منفردا. فكل منها محاولة لتحقيق شئ مختلف. ولا أعتقد أن ثمة فائدة يمكن جنيها من ترتيب المسرحيات حسب جدارتها. فليس ثمة أية بادرة للضمور الشعري في " العاصفة "، رغم أنه في مسرحية " النبلان القريبان " قد توجد في الواقع سمات من التدهور الشعري والدرامي، حتى في أكثر المشاهد التي تتجلى شيكسبيرية.

@booka

فيما بين 1664 و 1676، أي بين الخامسة والعشرين والسابعة والثلاثين من عمره، وهي فترة تغطي اثني عشر عاما، كتب راسين عشر مسرحيات. وفي أثناء الاثني عشر عاما التالية، أي من سن السابعة والثلاثين إلى سن التاسعة والأربعين، لم يكتب شيئا للمسرح. ثم إذا به، في مرحلته الأخيرة، يستدرج لكتابة المسرحيتين الستمدتين من الكتاب المقدس: "استير" و "عثليا". إن أي ناقد لأعمال راسين يجد نفسه في مواجهة صمت دام اثني عشر عاما، بعد الاثني عشر عاما التي قضاها في نشاط مسرحي متواصل. ومهما يكن تفسيرنا لاعتزاله المسرح هذا الوقت الطويل، فإننا نستطيع أن نكون على يقين من أن ذلك كان راجعا إلى أكثر من سبب، وليس من العسير أن نحس أن الأسباب كانت متداخلة. لقد أقلع، في المحل الأول، عن فوضى حياته الجنسية، مثلما يفعل كثير من الرجال على عتبة منتصف العمر، واقرن بإمرأة تقية يلوح أنها لم تكن راضية عن المسرح. وقد زادها نفورا أن إحدى عشيقات راسين اللائي تخرجن عنهن، كانت تظلع بالدور الرئيسي في إحدى مآسيه. ثم إن راسين، في المحل الثاني، قد تصالح مع معلميه السابقين في "بوررويال"، الذين كانوا يعترضون على أغلب الأدب الدنيوي، ويكنون للمسرحيات كراهية تعادل في شدتها كراهية المتطهرين (البيوريتان) لها في عصر شيكسبير. وقد أعلن (نيكول)، الذي علم راسين اللاتينية، في كتيب أصدره أن المسرحيات والروايات أشياء بشعة حين ينظر إليها على أساس مبادئ

المسيحية. إن الكاتب المسرحي، فيما يقول نيكول:

" مسمم عام لا لأجساد المؤمنين، وإنما لأرواحهم. ويخلق به أن يعد نفسه مذنباً في عدد لا يحصى من جرائم القتل الروحي. وكلما ازداد حرصه على أن يسدل قناعاً من الوقار على العواطف الإجرامية التي يصفها، تفاقمت خطورتها، وازدادت قدرتها على مباغطة النفوس البريئة الطاهرة وإفسادها. وتزداد تلك الخطايا بشاعة، إذا نظرنا إلى الحقيقة الماثلة في أن هذه الكتب لا تبید، وإنما هي مستمرة في نفث سمومها بين من يقرأونها. "

كان راسين على دراية بآراء نيكول في لا أخلاقية المسرح ودنسه، وكان عدم رضائه عن مهنته - فيما يلوح - يزداد مع الوقت. ففي مقدمته لمسرحية " فيدر "، آخر مسرحياته الدنيوية، يعني بأن يبين مدى حرصه على تصوير الفضيلة في أضواء ترفع من قدرها، وعلى أن يوقع أقصى العقوبات على أهون الأخطاء، وعلى أن ينظر إلى مجرد فكرة الجريمة بنفس الاستبشاع الذي ينظر به إلى الفعلة ذاتها.

" لم تصور العواطف إلا بقصد بيان كل الفوضى التي تتسبب فيها، وقد صورت الفضيلة في كل موضع بألوان من شأنها أن تجعل الناس يتعرفون عليها ويمقتون بشاعتها. وذلك بالتأكيد هو الهدف الذي ينبغي على كل من يعمل للجماهير أن يضعه نصب عينيه. "

ومن البديهي أن راسين كان يؤمن دائماً بالرأي القائل أن للمأساة وظيفة أخلاقية. ولكنه حرص في هذه المقدمة، بوجه خاص، على أن يقرر أنه بالرغم من رغبة فيدر في ارتكاب سفاح المحارم، وعلى الرغم من أننا

تتعاطف معها، إلا أن النغمة الأخلاقية للمسرحية كاملة لا عيب فيها.

غير أنه لم يكن في مستطاع راسين أن يتصالح مع " البور رويال " ما دام يكتب للمسرح. وقد كانت رغبته في هذا التصالح سببا من الأسباب التي جعلته يعتزل المسرح. وربما كان هناك عامل آخر، هو فشل مسرحية " فيدر " عند تقديمها لأول مرة، وذلك بسبب المؤامرات التي حاكها له أعداؤه. فلقد نوى إلى علمهم أنه يكتب مسرحية عن فيدر وهيوليتوس، فعهدوا إلى شاعر من شعراء الدرجة الثانية بأن يكتب مسرحية عن هذا الموضوع نفسه. ثم ملأوا مسرح منافسه بجمهور متحمس، وقاطعوا مسرحية راسين.

والسبب الأخير في اعتزال راسين للمسرح هو أنه عين في وظيفة مؤرخ ملكي، وكان مفهوما - عند تعيينه لهذه الوظيفة - أنها تتضمن قطع صلاته بالمسرح. ويلوح لنا أنه كان ينظر إلى الوظيفة على أنها أجلب للإحترام من كونه أعظم شعراء ذلك القرن. بل لقد كان - حتى في شبابه - يبدو وكأنه ينظر إلى عبقريته على أنها وسيلة تتيح له الارتقاء في سلك المجتمع. وقبل أن ندين راسين يجدر بنا أن نتذكر أن شيكسبير كانت تسيطر عليه الأهواء في لحظات نفوره من المسرح، وأنه كان حريصا على أن يظفر بالحق في أن يدعى " جنتلمانا ".

وهكذا تفاعلت هذه الدوافع المتنوعة، وكان راسين - شأنه شأن جيسون في مسرحية أنوي - يتوق إلى أن يحيا حياة أوفر حظا من النظام، وأن يتزوج، وان يستقر. كان يريد أن يتصالح مع مستشاريه الدينيين، وأن

يفر من تلك الصراعات المريرة التي يزخر بها المسرح، وقد هيات له وظيفته الرسية فرصة ملائمة لذلك.

بيد أنه رغم كل ذلك لم تخل أعوام الصمت الاثنا عشر من المشكلات بالنسبة للشاعر. فلقد كان، من ناحية، يحب لويس الرابع عشر، ويعجب به، بل يكاد يعبده. وكان، من ناحية أخرى، قد تصالح مع معلميه القدامى الذين كان الملك يضطهدهم وهكذا كان راسين يجد نفسه ممزقا - على الدوام - ما بين حبه للبور رويال، ورغبته في الارتقاء في سلك البلاط. ومن المحقق أن (جيروودو)، في مقالته الذكية عن راسين، يذهب إلى أن المسرحيتين المستمد موضوعهما من الكتاب المقدس قد تفسرهما كاثوليكية الملك أكثر مما تفسرهما كاثوليكية المؤلف نفسه، وأن

" فترة التشتت والانغماس في الملذات (التي مر بها راسين) لم تكن قط فترة من الزندقة. فهو لم يتصالح مع الله وإنما مع عمته، وقد دفن نفسه، لا عند أقدام قديس، وإنما عند أقدام الرجل الذي علمه أفعال اللغة اليونانية".

هذه ملاحظات لمحة، غير أنها - شأنها في ذلك شأن أغلب الملاحظات اللمحة - غير صادقة تماما. فهي جزء من حجة (جيروودو) القائلة بأن وحي راسين كان أدبيا كلية. والحق أن اهتداءه، أي تصالحه مع البور رويال، كان صادقا، وكان من معالم الطريق في حياته. لقد كتب أعظم ما في اللغة الفرنسية من مأس، ولكنه ظل غير راض إلى حد عميق. والأمّر، كما قال جيروودو، هو أن " أنقى فرنسية كتبت لم تعد هي اللغة

الكاملة في نظر راسين، وإنما هي لهجة أقليم قد هجره ". وأثناء السنوات
الاثنتى عشرة التالية ترجم سبع عشرة ترنيمة من كتاب الصلوات، مثلما
نظم ميلتون - أثناء السنوات التي سبقت شروعه في إنشاء الجنة الضائعة
" - عددا من المزامير. ولم تكن ترانيم راسين ضعيفة كمزامير ميلتون، ولكن
ما كانت شكوك أحد لتتجه إلى أنها من نظم شاعر عظيم.

وقد لاحظت (مدام دي سيفنيه) أن راسين كان يحب الله مثلما
كان، في الماضي، يحب عشيقاته. ولعلها كانت خليقة بأن تضيف أنه بينما
أوحت إليه عشيقاته بمسرحيتي " أندروماك " و " فيدر "، لاح في مبدأ
الأمر أن الله كان أقل منهما توفيقا فيما ألهمه إياه. ومهما يكن من أمر
فقد وجد راسين في عام 1688 سبيلا للتوفيق بين الشعر والتقوى. ذلك أن
(مدام دي مانتينون) دعتة إلى كتابة مسرحية مستمدة من الكتاب
المقدس لتؤديها تلميذات مدرسة للبنات كانت راعية لها. وقبل راسين
الدعوة على مضض بعض الشئ، ثم إذا بالمسرحية " استير " تلقى نجاحا
عظيما. وسألته مدام مانتينون أن يكتب مسرحية دينية أخرى، بيد أن
الملك اشترط ألا يكون بها أزياء أو مناظر، ومن ثم لم يكن العرض الأول
لمسرحية " عثليا " يزيد كثيرا عن مجرد إلقاء لأبياتها في غرفة عادية. ثم
قدمت المسرحية بعد ذلك في البلاط. كما قدمت ذات مرة أمام الملك
المنفي جيمس الثاني الذي لابد أنه كان يتفرج على خلع عثليا في مزيج من
المشاعر المضطربة. وهناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن راسين اختار موضوعه
بينما تراوده. بنوع ما، " الثورة المجيدة ". وإن لم يكن بطبيعة الحال ينظر إلى
الثورة على أنها مجيدة. وعلى الرغم من أن المسرحية ترينا ثورة ناجحة على

ملكية حاكمية، إلا أنه هو والنظارة ما كانوا ليطابقوا بين عثليا وجيمس الثاني، وإنما بينه وبين مغتصب العرض ولیم الثالث. وكانوا خليقين بأن يطابقوا بين " يواش "، والابن الطفل لجيمس الثاني، الذي فر من انجلترا مع أمه. ولم تكن إعادة هذا الصبي إلى العرش تتضمن مجرد خلع للغاصب، بل كانت تتضمن أيضا إعادة العقيدة الحقبة إلى المكان الذي اغتصبته عبادة " بعل "، أو البروتستانتية. وعلى الرغم من ذلك فإن لويس لم يرض عن المسرحية. وليس في هذا ما يثير الدهشة، إذ يمكن أن يعد " جواد "، الكاهن الأعظم، جانسينيا، و " متان " المرتد قد ظفر بأذن صاغية من ملكه، متوسلا إلى ذلك بحيل كانت تشبه - من بعض الوجوه - تلك التي كان يظن أن اليسوعيين توسلوا بها إلى السيطرة على لويس الرابع عشر:

لقد التصقت بالبلاط روعي بكل جماعها، إلى أن ظفرت تدريجيا بأذان الملوك الصاغية، وسرعان ما غدوت لهم الوحي الهاتف. ودرست قلوبهم ومثلقت نزواتهم. ومن أجلهم نثرت الأزهار على شفا الهاوية.

ويذهب " فرانسوا مورياك " إلى أن لويس قد كان خليقا بأن يصف " آرنو "، مدير البور رويال، بعبارة توجهها " عثليا " إلى " جواد " في الفصل الأخير من المسرحية: " أيها العدو الأبدي للسلطة المطلقة ". ومن المحقق أن الصورة التي رسمها راسين لفساد السلطة المطلقة بين حاشية الملكة، مهما يكن ذلك لا شعوريا تعكس هجوما على مبدأ الحكم المطلق بأكمله، وإن السلطة المطلقة تفسد فسادا مطلقا. وعلى الرغم من أن راسين كان

قادرا على أن يعلن نثرا أن لويس كان " أحكم الرجال جميعا وأكملهم " ،
إلا أنه أنطق الجوقة بهذا الوصف لبلاط عثليا:

في بلاط لم تعرف العدالة إليه سبيلا.

وحيث لا شريعة إلا شرائع الغصب والظلم.

وحيث يضيع الشرف في غمرة الطاعة الوضيعة.

منذا يستطع الدفاع عن البراءة العائرة الحظ؟

ليس ثمة طاغية ذكي يمكن أن يستمع إلى أمثال هذه المشاعر دون أن يرى أنها منطبقة عليه. وهذه الأبيات إما أن تكون قد حذفت من الطبعة الأولى للمسرحية - عن طريق المصادفة، أو لأن راسين أدرك خطورتها - وإما أن تكون قد أضيفت إليها في طبعتها الثانية. غير أنه كان ثمة عدد آخر كبير من الأبيات التي تتحدث عن أخطار السلطة المطلقة مما ينطبق بقدر مماثل من الدقة على حكم لويس الرابع عشر. وأن أحد أحاديث " جواد "، في المشهد الذي يكشف فيه للفتى " الياسين " إنه هو الملك الشرعي، لحديث غاية في تحريك المشاعر عن مفاصد الحكم المطلق وأخطاره:

أي بني - فما زلت أجرو على أن أدعوك بهذا الاسم - فلتعان
هذه الرقة، أصفح عن الدموع التي تنساب من عيني إذ أفكر
فيما يتهددك من أخطار.

لقد نشئت بعيدا عن العرش، ومن ثم فأنت تجهل الفتنة السامة

التي ينطوي عليها ذلك الشرف.
إنك لا تعرف بعد ذلك النمل الذي تبعثه السلطة المطلقة،
والصوت الساحر لأشر أنواع الملوك. وسرعان ما يخبرونك بأن
القوانين المقدسة، وإن تكن تحكم الدهماء.
لابد وأن تعنو للملوك، وأن شكيمة الملك الوحيدة هي إرادته
الخاصة، وأنه ينبغي عليه أن يضحي بكل شئ في سبيل عظمته،
وأن الشعب محكوم عليه بالدموع والكدر، ولا بد أن يساس
بصولجان حديدي، وأنه ما لم يستبد بهم فإنهم، عاجلاً أو بعد
حين، يستبدون - وهكذا.
فمن شرك إلى شرك، ومن وهدة إلى وهدة.
يلطخون نقاء قلبك الجميل.
ويجملونك على كراهية الحق، ويصورون لك الفضيلة في صورة
بشعة. وأسفاه.. إن أحكم ملوكنا طرا قد أضلوه السبيل.
فلتقسمن إذن على هذا الكتاب، وأمام هؤلاء بوصفهم شهوداً،
على أن يكون الله أبداً.
هو أول همك، وأن تكون مع الأشرار عنيدا.
وللأخيار ملاذاً، وأن تجعل الله دائماً الفاصل بينك وبين
المعوزين الضعفاء.

ولتذكر، أي بني، وأنت في هذه الحلل أنك كنت يوما، مثلهم،
يتيما وفقيرا.

ومما له دلالة أنه بعد حوالي مائة عام من كتابة هذه الأبيات، وفي ليلة الثورة الفرنسية، كان كل بيت منها تقريبا يقاطع بالتصفيق الحاد. والأبلغ من ذلك أن " فوشيه " - رئيس البوليس السري لنابليون - كان يرغم الممثلين على حذفها. إن الشعراء، كما أدرك أفلاطون منذ عهد بعيد، أناس خطرون على الدولة الشمولية. لذلك أنه حتى عندما يرغبون عن وعي - مثلما رغب راسين كما يبدو - في أن يحظوا برضى طاغية عن طريق تملقه، يجدون أنفسهم مدفوعين بقوى أقوى منهم إلى قول الحقيقة. ومن المحقق أن راسين، حينما كتب " عثليا "، بذل كل ما في وسعه لإرضاء (مدام دي مانتينون) والملك. فلم تكن به رغبة في إقحام الجانسينيين، بل كان أشد عزوفا عن إقحام عواطف التمرد. غير أن الشعراء العظام جميعا، كل منهم جورج واشنطن رغما عنه - إنهم لا يقدرّون على الكذب. ولقد كان مفهوم راسين للملك الصالح راسخا لا يتغير، طوال حياته. ففي مسرحية " برنيس " يضطلع (تيتوس) بمهمة تحقيق السعادة لألف شخص لم يكونوا سعداء، ثم يتساءل فيما بعد: " أي دموع قد كفكفتها؟ وكم من الأعين الراضية رأيت فيها ثمار أفعالي الصالحة؟ " وفي مسرحية " استير " تفرق الجوقة بين الملك الظافر، الذي ينتصر بقوة بأسه، والملك الحكيم الذي يمقت البغي ويحول بين الأغنياء وطحن الفقراء، ويحمي اليتامى والأرامل، ويقدر دموع المستجير المقسط. ولا بد أنه كان من العسير المطابقة بين لويس الرابع عشر ومثل هذا الملك، رغم أن سر الملكية

الغامض، ربما دفع الكثيرين إلى أن يقوموا بهذه المطابقة.

وقد أبان راسين فيما بعد عن مزيد من الشجاعة المباشرة، عندما كتب يدافع عن راهبات " البور رويال "، وعندما كتب مذكرة عن مظاهرة بؤس الدهماء من الناس، ذلك البؤس الذي كان نتيجة مباشرة للسياسة العدوانية التي أنتهجها الملك في الخارج. وأن وصف " لبروير " لعامة الشعب، ذلك الوصف الشهير ليؤكد هذا البؤس، كما يؤكد فداحة الحكم المطلق:

" يرى المرء بضع حيوانات متوحشة، ما بين ذكور وإناث، متناثرة في أنحاء الريف، سوداء كالحة لفحتها الشمس، مرتبطة بالأرض التي تحفرها وتقلبها في عناد لا يقهر. ويصدر عنها ضرب من الأصوات، وهي حين تنتصب تكشف عن وجوه بشرية - ومن المحقق أنها تنتمي إلى فصيلة الإنسان. وهم يخلدون في الليل إلى حظائرهم، حيث يقتاتون بالخبز الأسود والماء والجذور. إنهم يوفرون على من سواهم من البشر مشقة الحرث والبذر والحصاد، ومن ثم فهم يستحقون إلا يحرموا من الخبز الذي بذوره".

ولقد أعطى راسين مذكرته لمدام دي مانتينون، بعد أن نال منها وعدا بأن تبقيها سرا. على أنها أوقفت الملك على هذه المذكرة، إن مصادفة أو عمدا ويذهب " موريك " إلى أنها أوقعت الشاعر في هذا الشرك كي ترغمه على مفارقة الجانسينيين. ولقد غضب الملك وقال: " ألا أنه يصنع أشعارا مثالية، يظن أنه يعرف كل شئ؟ ولأنه شاعر عظيم، أريد أن يغدو وزيرا؟ " وعلى الرغم من ذلك فمن المحتمل أن يكون بعض كاتبي السير قد

بالغوا في حديثهم عن مدى غضب الملك. وقد ذهب مسيو " بوميه " ، في مقالة نشرت عام 1943، إلى أن راسين لم يلحق به خزي قط. ولم أرد إلا أن أبين أننا نظلم راسين ظلما فادحا إذ نظرنا إليه على أنه أمير شعراء الطاغية. فمسرحة " عثليا " ليست مأساة عظيمة وعملا فنيا عظيما فحسب، وإنما هي أيضا منشور ثمين في تاريخ الحرية الإنسانية. وهي - كما قال فولتير - آية من آيات الروح الإنسانية.

ومن ناحية أخرى فإن المتدينين لم يكونوا دائما ذوي حسافة في ثنائهم على المسرحية. فالأب " بريمون "، على سبيل المثال، يقول أن مسرحية " عثليا " أجدر بأن تدرس في الهيكل من أن تدرس في الفصل. وكلا المصيرين، فيما يلوح لي، غير جدير بما هو في نهاية الأمر آية درامية عظيمة. وكما احتج النقاد المضلل بهم بأن مسرحية " الملك لير " لا يمكن تمثيلها، قال بعض النقاد الفرنسيين أن في تمثيل " عثليا " من التجديف مثل ما في لمس تابوت العهد.

وثمة رسالة طويلة للدكتوراه عن استخدام راسين للكتاب المقدس في مسرحيته. على أنه ليس من المحتمل أن تمدنا هذه الزاوية بضوء كثير. إن ارتفاع شيكسبير بمصادره سبيل من السبل التي تمكننا من فهم عبقريته. غير أن قصة " عثليا " كما وردت في الكتاب المقدس، باللغة القصر. وقد منح راسين نفسه حرية التصرف فيها كثيرا، إلى الحد الذي نجد معه أن مثل هذا النوع من التناول لن يعلمنا إلا الشيء الضئيل عن عبقريته. غير أن شيئا واحدا يبرز من دراسة الانجيل يفسر لنا، إلى حد ما، السبب في

اختيار راسين لهذه القصة بالذات. لقد كان " يوأش " يقع مباشرة في خط السلالة الممتدة من داود إلى المسيح. وهذا هو السبب في أن الإبقاء عليه، في طفولته وأثناء مجرى المسرحية على السواء، ذو أهمية كونية. ويكاد المرء يقول أن افتداء البشر رهن سلامته. لهذا كانت نبؤة جواد عن المسيح ملائمة تماما، ولهذا يقول " مونييه " إن الاحتفال بالقدر في مسرحية " عثليا " مرتبط بالاحتفال بالعقيدة. " إن وحدة الحدث قد أرسيت قواعدها هنا عن طريق الأمر الإلهي، ووحدة المكان عن طريق المحراب، ووحدة الزمن عن طريق التضحية ".

ومن أبرز عناصر مسرحية " عثليا " هو أنها نابعة من وعي الشاعر بما يحدث المسرحية من مغزى في التاريخ الديني. فهو يسعى، خلال الساعتين اللتين يستغرقهما عرض المسرحية، وفي أحداث لا تتجاوز زمان العرض، إلى أن يرينا الماضي والمستقبل على السواء. إن موت " إيزابيل " يوصف على لسان " جواد " في الفصل الأول، ويوصف مرتين على لسان عثليا نفسها في الفصل الثاني، وثمة إشارة إليه أيضا في الفصل الأخير. وقتل أطفال " أخزيا "، وفرار " يوأش "، يوصفان على لسان " جوزابث " في الفصل الأول، وعلى لسان " عثليا " في الفصل الثاني، وعلى لسان " جواد " في الفصل الرابع، وثمة إشارات مستمرة إليهما طوال المسرحية. والنزاع الطويل بين أسرة " عثليا " والكهنة يجعل منها ضحية للظروف. فنحن نستشعر نحوها شيئا من الشفقة التي سيثيرها (توماس هاردي) من أجل " إيزابيل "، في قصيدته التي تصف " سيدة صور الفخور التي صبغت وجهها ":

في ضعف انتبهوا للكلمات، " ألقوا بها أرضاً "، ترتفع من الزمان على نحو غريب، وللنقط الطيفية من دماء جسدها تلطخ أحد الجدر الرميمة، ولنخمة الشفقة الرقيقة المنبعثة، " إنما هي ابنة ملك "، إذ مروا بالبقعة التي دبست فيها ذات يوم بأقدام الخيول. لقد حال ضمير راسين الفني بينه وبين جعل " عثليا " مجرد شخصية بغیضة. كما أنه، بالتأكيد، قد حال بينه وبين جعل (جواد) شخصيه باعثة على التعاطف بشكل مطلق - فلقد اعتبرها فولتير شخصية متعصبة مؤمنة بالخرافات. عثليا لا تمنح المسرحية اسمها فحسب، وإنما هي الشخصية المهيمنة عليها، كما أنها صورت على نحو لا يخلو من المشاركة الوجدانية. فالمؤلف لا يفتأ يذكرنا، مرارا وتكرارا، بالطريقة الوحشية التي قتلت بها أمها. إنها تقول لجوزابث:

أجل، إن غضبي العادل - وإني به لفخور - قد تأر لموت أبوي في شخص أبنائي. لقد رأيت أبي وأخي مذبحين، وأمي ملقاة من نافذة قصرها، وذات يوم (أي مشهد رهيب!) رأيت ثمانين أميرا يغتالون! لأي سبب كان ذلك؟ لكي ينتقموا لبضعة أنبياء، عاقبت أُمي عن عدل نبوءات جنونهم المتطرفة.

والأكثر غرابة من ذلك، والذي رسمه راسين حتى يكون أكثر إثارة للشفقة على " عثليا "، هو حلمها المشهور الذي تظهر لها فيه إيزابل، وتحذرها من أن رب اليهود خليق بأن يسيطر عليها هي أيضا، في القريب العاجل.

وعند التفوه بهذه الكلمات المخيفة، انحنى شبحها، فيما يبدو، على فراشي، غير أنني حينما بسطت يدي كي احتضنها، وجدي بدلا منها كومة من العظام رهيبة، ولحما مقطعا، والمزق المغموسة بالدماء تساق في الأوحال، وأعضاء لا سبيل لوصفها تتناحر حولها الكلاب الشرهة.

ولست أريد أن أوحى، بطبيعة الحال، بأن راسين قد كان - مثلما أكد "بليك" بالنسبة لميلتون - من حزب الشيطان دون أن يدري. فالأمر ببساطة، هو أن راسين - شأنه في ذلك شأن كل شاعر مجيد - كان يؤمن بمنح الشيطان حقه. وقد كان شيكسبير (كما أعلن كيتس) يجد من المتعة في تصوير (ياجو) ما يجده في تصور (إيموجين). وكذلك كان راسين يجد من المتعة في تصوير "عثليا" ما يجده في تصوير "جواد". ومن المحقق أن عظمة المسرحية تعتمد من ناحية على التوتر القائم في ذهن الشاعر بين نزاهته الفنية ومشاعره الدينية، كما تعتمد - في المسرحية نفسها - على التوتر بين الدراما من حيث هي عمل فني، والدراما من حيث هي عمل من أعمال العبادة. إن راسين الجاثي على ركبتيه، ورأسين الجالس في غرفة مكتبه كانا شخصين مختلفين في الفكر والمشاعر.

إن "عثليا" تتنبأ في حديثها الأخير بأن الطفل البرئ "يوآش" سوف يقترب ما هو شر في نظر الرب، ويدنس هيكله، وبذلك ينتقم لآخاب وايزابل وعثليا. ورغم أن "يوآش" يصلي ضارعا ألا تتحقق اللعنة، إلا أننا نعلم من الكتاب المقدس أنه انقلب على الكهنة فيما بعد، وبذلك تحقيق به

اللعنة. والحق أن " عثليا " انتصرت بعد موتها، حتى على الرغم من أن سلالة داود - السلالة الممتدة من داود حتى المسيح - ظلت باقية. وإن المعرفة بسقوط " يوأش " الذي أعقب ذلك - وهي المعرفة التي كان يمكن لراسين أن يفترض توافرها لدى جمهوره - لتجعل بعض مقطوعات المسرحية حادة بشكل غير محتمل في ثورتها الساخرة.

والمشهد الذي يجري في الفصل الثاني، حيث تستجوب " عثليا " الصبي عن حياته في المعبد، يرينا الملكة العجوز المنهوكة وقد أفستها سلطتها وجرائمها على السواء، وهي تلتقي بالبراءة وجها لوجه. وفيما بعد تصف الجوقة الصبي عن طريق استخدام صور تؤكد فيه هذه الصفة: وهكذا ففي واد مكنون عند جدول بلوري، ينمو عود من السوسن رقيق

هو موضع حب الطبيعة وفخارها. وفي عزلته عن الدنيا منذ الطفولة حبه السماء بكل هباتها، فلم تشوه عدوى الشر براءته الطاهرة.

والتورية الساخرة التي ينطوي عليها هذا المشهد لا تعتمد فحسب على الحقيقة الماثلة في أننا نعرف أن (يوأش) سوف يتطرق الفساد إليه، وإنما تعتمد أيضا على الرقة الغريبة التي تستشعرها " عثليا " نحو الصبي الذي طعنها - في الحلم - طعنة نفذت إلى القلب، والذي قدر له أن يكون - في نهاية المطاف - علة موتها. ذلك أن حبها ليوأش إنما هو حب امرأة عجوز لبراءتها المفقودة، وهو حب الأمومة الذي قمعته استجابة

لنداء الانتقام. والضعف الذي يعمي (عثليا) ويدمرها إنما هو الشفقة التي خالت أنها قمعتها في نفسها. فهي قد دمرت بلبن الرحمة الإنسانية، وبالبقية الباقية من فضيلتها.

إن أكثر الأمور إثارة للمشاعر في المأساة إنما يحدث - طبقا لأرسطو - عندما يثمر مجرى الحدث، المراد به نتيجة معينة، عكس المراد. وهكذا نجد أن " عثليا "، إذ تطلب من " جواد " أن يسلمها كنز " داود " والصبي " الياسين "، وإذ تهدد بتدمير المعبد لو رفضت مطالبتها، تقع هي نفسها بين يدي " جواد ". وإن ما تخاله انتصارها النهائي على " يهو "، ينكشف عن انتصاره النهائي عليها. إنها تطلب بالطفل وبكنز داود، وتكتشف أن الطفل هو الكنز، وهو كذلك على وجه الدقة لأنه خليفته. وتبينها للحقيقة إنما هو مثل طيب لنقطة أخرى من النقاط التي أثارها أرسطو.

لقد انتصرت، أي رب اليهود..

أجل، إنه " يواش "، وإني لأسعى عبثا إلى أن أخدع نفسي...
إني لأرى طلعة وإمهاء.

" أخزيا ". وكل شئ يعيد ذكرى الدماء التي أمقتها...

أيها الله الذي لا يعرف الندم، لقد خلقت لكل شئ سبيله.
وعلى الرغم من أني أكدت أنصاف راسين في تصويره لعثليا، إلا أنه من الخطأ تماما أن ندعي أنه ليس ثمة مجال للاختيار - من الناحية الخلقية

- بين الحربين والدينين. ذلك أنه يوجد طوال المسرحية تقابل بين المجد الديني في البلاط وخدمة الحق في المعبد، بين "متان" المتقلب مع الأيام، المنافق الخائن، الذي لا يؤمن بالدين الذي يجاهر باعتناقه - و "جواد" الصارم النبيل، وكذلك بين المعايير الأخلاقية الهابطة التي يرتضيها عابده "بعل"، والصواب الذي يتطلبه عابده "يهوه". ومن الحق أن بعض النقاد قد أدانوا المغالطة التي تشوب موقف "جواد" في الفصل الأخير من المسرحية، وذلك حين يتظاهر أمام "أبئر" بأنه يزعم أن يسلم إلى "عثليا" الكنز الذي طلبته. أنه لا يكذب، رغم أنه يخدع "أبئر" بهذه المراوغة التي أعد لها عدتها. ونحن نجد راسين، في الملاحظات التي أضافها سريعا إلى المسرحية، يدافع عن مراوغة "جواد" على أساس من سوابق وردت في الكتاب المقدس، وفيما يؤثر عن أباء الكنيسة. غير أنه ما دامت "عثليا" قد أغويت إلى المعبد حتى يمكن قتلها فيه، فإنه لا تبقى ثمة حاجة إلى الشكوى من خدعة جواد، وهي الضرورية لبلوغ هذا الهدف. إن فن الحرب يتمثل إلى حد كبير في حمل العدو على أن يصدق شيئا تريده أن يصدق. أضف إلى ذلك أن المراوغة لازمة من أجل الحفاظ على نزاهة "أبئر".

وسنلاحظ أنه على الرغم من مغزى الحبكة، كوسيلة للإبقاء على سلالة داود، ورغم نبوءة "جواد" عن المسيح وأورشليم الجديدة.

أي أورشليم جديدة تقوم الآن.

من قلب الصحراء المتألقة.

والأبدية ماثلة على جبينها.

منتصرة على الموت والليل؟

* * *

من أين جاء كل هؤلاء الأطفال الذين لم تحملهم على صدرها؟
فلترفعي رأسك ولتنظري أولئك الأمراء وقد أسرهم شهرتك.
إن ملوك الأرض جاثون جميعا يقبلون التراب الآن بين يديك.
وعلى الرغم من هذه القطعة إلا أن الروح العامة التي تسري في
المسرحية هي روح عبرية أكثر منها مسيحية. وقد كان راسين في ذلك أحكم
من بعض نقاده، لأن إقحام الروح المسيحية على قصة " إيزابيل " و " عثليا
"، الأشد بدائية، كان خليقا بأن يجانب التاريخ. ورغم أنه من المحتمل أن
يكون راسين قد صار بعد اهتدائه أكثر تدينا - عن وعي - من شيكسبير في
أي وقت من حياته، ورغم أن مسرحيته الأخيرتين قد كتبتا عن موضوعات
مستمدة من الكتاب المقدس، إلا أن مسرحيات شيكسبير، في مرحلته
الأخيرة، بتأكيدهما للصفح والتصالح، تلوح لي أكثر مسيحية في روحها من أي
من " استير " أو " عثليا ".

وإنه لمن الأمور ذات الدلالة أنه بينما أخذ شيكسبير في سنيه الأخيرة
يعالج، من جديد، موضوعات كان قد تناولها من قبل - الغيرة والخيانة
 واجتماع شمل من فرق بينهم الدهر وغفران الخطايا - نرى راسين قد ابتعد
عن الموضوعات التي كان معنيا بها فيما مضى. ويرجع ذلك، جزئيا، إلى

الحقيقة الماثلة في أنه لما كانت المسرحيات تؤدي بواسطة تلميذات المدارس، فقد طلب إليه أن يتجنب موضوع الحب. لقد مثلن " أندروماك " بكل ما فيها من غيرة قاتلة وغراميات تفضي إلى الإنتحار، وخشيت (مدام دي مانتينون) أن تشرب البنات مشاعر من النوع الخاطئ. أن أغلب بطلات راسين نماذج غير ملائمة للشابات اللائي أحسنت تربيتهن. فهريون تدفع " أورست " (الذي يحبها) إلى قتل " بيروس " (الذي تحبه ولكنه يؤثر اندروماك عليها). وفي مبدأ الأمر تحمل (روكسان) " بايزيد " على الاختيار بين الاقتران بها والموت، وحين يختار الموت، عن حكمة، تتيح له فرصة أخيرة ليرى خنق المرأة التي يحبها.

اتبعني من فورك.

وشاهدها وهي تموت على أيدي البكم. وتحرر، حينذاك، من حب قاض على مسعى المجد، امنحني قسمك. وسيكفل الزمان ما عدا ذلك.

وفيدر، حين يصدها ابن زوجها، تدفع به إلى تهمة محاولة الاعتداء عليها. و " أجربين " قاتله أيضا. وإلى جانب هذه المجموعة من ربات الانتقام تلوح فضليات البطلات باهتات اللون إلى حد بالغ. فأريسي لا ترغب في الفرار مع رجل حياته معلقة بخطر الموت حتى تضمن شهادة الزواج في جيبها. وجوني لا تعدو أن تكون شخصية مثيرة للأشجان. وأندروماك تستمد كل ما تتسم به من أهمية من الموقف المأساوي الذي وضعت فيه.

ورغم أن مسرحيتي راسين المستمد موضوعهما من الكتاب المقدس
يصوران أعمال العناية الإلهية، فقد قيل أنه وجد في مسرحية " عثليا "
قدرا أقسى من ذلك الذي وجده الأقدمون. ذلك أنه بدلا من القدر اليوناني
الذي استخدمه في مسرحيتي " أندروماك " و " فيدر " " أبرز يهووه " وقد
رسم للإنسان مصيرا دقيقا، وبه من القسوة الكامنة أكثر مما في زيوس. و "
جوازيث "، تلك الشخصية الباعثة إلى التعاطف والمفعمة بالحب الأموي،
تحيي في بهجة قتل الملكة العجوز. وربما كان " مونييه " مبالغا حينما قال
أن ما في مسرحية " عثليا " من شراسة أكثر مما في مآسي العاطفة الجنسية:
" فيما بين القدر الذي يأمر بجريمة القتل والجريمة نفسها، لم يعد
الجسد وعاشقه وسطاء، ولم يعد طريق الجريمة يمر بمنطقة الرغبة
والتسامي ".

إن الشراسة الخارقة للطبيعة التي تتسم بها المسرحية، مهما تكن
رغبتنا في تعديل آراء (مونييه)، إنما تعتمد على حصر راسين للحدث، عن
عمد، في نطاق تلك المشاهد التي يلوح أن الله نفسه هو الذي أعدها.
إن لحظات الحدث المختلفة ليست سوى اللحظات المختلفة لفكره
(الله). والفعل.

الإلهي يحل محل الفعل الإنساني.

فلا الفاعل يعاني

ولا الصابر يقوم بفعل. إنما يتسم كلاهما في فعل أبدي، في صبر
أبدي. يتعين على الجميع أن يدعنوا بالرغبة فيه ويتعين على

الجميع أن يعانون حتى تتاح لهم الرغبة فيه، لكي يبقى النسق،
لأن النسق هو الفعل والمعاناة، حتى ندور العجلة وتظل رغم
ذلك ساكنة إلى الأبد.

(ت. س. اليوت)

ومن البديهي أن الفعل الإلهي في مسرحيات شيكسبير الأخيرة يحل،
بمعنى من المعاني، محل الفعل الإنساني أو يتخلله. ولكن بينما يحقق
الدمار بأشعار مسرحيتي "استر" و "عثليا"، يندم "اياتشيمو"
والخاطئون الثلاثة في مسرحيتي "سيمبلين" و "العاصفة". وحتى "
كاليبان" يقرر أن يستوصي بالحكمة من الآن فصاعدا، وأن ينشد النعمة
الإلهية. إن روح مسرحيه "عثليا" أقرب إلى روح مأساة "شمسون في
المعمعة" منها إلى روح مسرحية "العاصفة". ذلك أن مأساة ميلتون
المستمد موضوعها من العهد القديم، وإن كانت تنتهي صراحة بـ "هدوء
البال وتبدد العاطفة جميعا"، فإنها تبلغ الذروة عندما يحقق الدمار
بالفلسطينيين - الأبرياء منهم والمذنبين - على يد بطل الرب، وتترنم
الجوقة، بموافقة ميلتون، بترنيمة الانتصار. وهذا الموقف - شأنه في ذلك
شأن المشاعر التي تنتهي بها مسرحية "عثليا" - يتمشى مع روح القصص
التي أقيمت هذه المسرحيات عليها، وإن كان من الأمور ذات الدلالة،
بطبيعة الحال، أن راسين وميلتون قد اختار كلاهما أمثال هذه الموضوعات
من بين كل موضوعات العهد القديم التي كان يمكن لهما أن يختاراهما.
إن الخصائص التي وجدها النقاد المحدثون في مسرحية "عثليا" - من

وحشية وشراسة وجنون وغضب قاتل وتسام ديني - لا توحى بذلك الهدوء الرخامي الذي يتسم به الفن الكلاسيكي. فالشكل الكلاسيكي يقوم بوظيفة السد الذي يتحكم في ضغط وجداني عظيم وينتفع به. والعاطفة البدائية وألوان البغضاء العنيفة تقتزن هنا برغبة حارة في التقوى، ويعبر عن هذا كله بذلك الوضوح وتلك البساطة الخداعيتين اللتين يتسم بهما الفن العظيم.

وهناك، فيما أخال، بعض التحامل من جانب القراء الناطقين بالإنجليزية على المأساة الكلاسيكية الفرنسية، كما نجد تماماً أن كثيراً من الفرنسيين ينظرون إلى شيكسبير، في أعماق قلوبهم، عل أنه " متبربر كثير الأخطاء ". إن المآسي الكلاسيكية الإنجليزية قد كتبها، لسوء الحظ، نفر من الدارسين من أجل الدارسين. فمسرحيتا (دانيل) " كليوباترا " و " فيلوتاس "، بكل ما تنطويان عليه من رقة وجاذبية، تلوحان وكأنهما قد صممتا عن عمد على نحو يكفل لهما تفادي إثارة أي انفعال: إنها مسرحيات مثالية لأناس سبق لهم أن أصيبوا بنوبة من نوبات تخثر في الشريان التاجي. بل إن مسرحية " كل شئ في سبيل الحب " خليقة بأن تلوح لنا قصة تلتزم حدود اللياقة إذا قورنت بمسرحية " أنطوني وكليوباترا "، وإن سيدة العصر الفيكتوري التي صاحت عند مشاهدة مسرحية شيكسبير: " كم يختلف ذلك عن حياة ملكيتنا العزيزة. ! " - ما كانت لتزعج عند مشاهدة مسرحية درايدن. ومسرحية " كاتو " لأديسون نموذج مكرر للبلادة المحموددة، وليس هناك فيما أظن من قرأ مسرحية " ميروب " لأرنولد أكثر من مرة. ولكن مسرحيات راسين تمتلك تلك الحدة التي

تطلبها (كيتس)، محقا، في العمل الفني، وهذه الحدة تزداد - أكثر مما تتناقص - باستخدامه هذا الشكل الكلاسيكي الصارم. فراسين، على العكس من كورني، يطيع القواعد على نحو بالغ اليسر إلى الحد الذي لا يدرك معه جمهوره وجودها. ونحن في مسرحية " عثليا " نعيش - كما ذكرت - في الماضي، بقدر ما نعيش في المستقبل. ويجعلنا الكاتب على بينة من أننا نشهد قصة واحدة من قصص الحرب المستمرة بين عادة الأصنام والتقوى. إن الفصاحة والنظام اللذين وجدهما النقاد الأقدم عهدا في عمل راسين تتوافران هنا بطبيعة الحال. غير أن النقاد والمحدثين قد مالوا إلى أن يؤكدوا الفوضى والجنون اللذين فرض النظام عليهما فرضا، والرعب الذي لا يبتعد عن السطح كثيرا. وقد وصف مشهد من مشاهد مسرحيات راسين بأنه " شرح ينهي مؤقتا سلسلة من المفاوضات الدائرة بين وحوش كاسرة ". إن أبطال راسين " يواجه بعضهم بعضا على قدم المساواة المربعة والعري البدني والمعنوي.. إنها مساواة الغاب وصدقها ". ومسرحياته مربعة في أغلب الأحيان، إذ يكمن تحت سطحها المتمدين بركان من العواطف. فهذه الشخصيات التي ترتدي البروج، وتلوح غاية في الرشاقة، إنما هي في كثير من الأحيان مخلوقات يستبد بها الجنون، فتحيك جرائم عنيفة. إن بعضها يخاطب بعضا بقوله " سيدي " و " سيدتي "، ولكنهم كثيرا ما يذكروننا بالصور الحيوانية التي تزخر بها مسرحيتا " الملك لير " و " عطيل ".

إذا لم تسارع السموات بإرسال أرواحها المرئية. لكي تروض هذه
الإساءات المنكرة فسيتعين - على الإنسانية، عنوة، أن تفترس
نفسها مثلما تفعل هولات البحر العميق.

والحق أن العواطف المنحرفة التي تفعم نفوس شخصيات راسين أشد
هولا من العنف المباشر الذي يتسم به الغاب، والنظام الذي يفرضه - في
نهاية مسرحياته - على الفوضى هو أقرب إلى أن يكون هدوءا ناجما عن
نضوب القوى منه إلى أن يكون إعادة واعية لنظام قلبته العواطف
الإنسانية رأسا على عقب.

ولقد ذكرت نظرية (جيرودو) القائلة بأن الهام راسين كان أدبيا كلية،
وأنه يرجع إلى عهد قراءته للآثار الكلاسيكية: فصلاته الحقيقية إنما كانت مع
بطلات المسرحيات اليونانية، والخبرات المجسدة في مآسيه استقت من
العواطف الأدبية التي خبرها في مراهقته بالاشتراك مع أساتذته في المدرسة.
وهذا كله طيب جدا، وتقويم مفيد للنظرية القائلة بأن مآسيه إنما يفسرها
حبه للمركيزة " دي بارك " ومدموازيل " شامبزيه "، أو للنظرية الحديثة
التي جاء بها (رينيه جاسينسكي)، والتي تقول ان " أجربين " في مسرحية "
بريتانيكوس " إنما هي رمز للبور رويال، وهي الأم المفترسة التي يجد راسين
نفسه عاجزا عن أن يتخلص من إسارها. ولا حاجة بنا إلى أن نتقبل النظرية
القائلة بأن مسرحياته أدبية بحتة، من حيث منبع الهامها، ولا النظرية
القائلة بأنها تصوير رمزي لأحداث وقعت في حياة كاتبها. فهناك مئات من
الكتاب درسوا المسرحية الإغريقية في المدارس دون أن تستحوذ عليهم

فيما بعد العواطف التي تكشف عنها، وقد نذهب إلى أن راسين وجد في المسرحيات اليونانية شيئاً ارتبط بها اكتسبه من خبرات فيما بعد.

ومما يؤسف له أنه بعد أن فجر النقاد الإنجليز ما يسميه (شارل جاسبريسون) "آلام شيكسبير الأسطورية"، يسعى النقاد الفرنسيون الآن إلى تفسير مسرحيات راسين، الأشد كلاسيكية، على أنها انعكاس لخبراته الشخصية، بأي معنى ضيق للترجمة الذاتية. غير أنه من الأمور التي يحتمل صدقها أنها، بالمعنى العريض لهذه الكلمات، تعكس خبراته الخاصة في الحياة. فلقد أثر أن يكتب عن العاطفة والقوة الجنسية. ومما له دلالة أنه لم يستشعر قط أي إغراء يدعو إلى الكتابة عن "أوديب" أو "أنتيجون"، وأنه على الرغم من شروعه في عمل خطة لمسرحيته "أفيجين في تاوريس"، فإنه لم يتقدم فيها قط عن الفصل الأول. إن مسرحية "فيدر" تكشف عن الصراع الذي كان قائماً في ذهنه، والذي أفضى به إلى اعتزاله للمسرح. وتكشف مسرحيته الأخيرتان عما يسميه (مورون) بالشكل الديني الارتدادي الذي انقلب إليه في سنواته الأخيرة، وكذا عن آرائه في فساد البلاط.

ورغم أنه ليس ثمة من يدعي أن مسرحيتي "حكاية الشتاء" و "العاصفة" عملان فنيان أعظم من "المملك لير" أو "مكبث"، إلا أنه من الآراء الجديرة بالنظر ما يقول بأنهما تكشفان عن نضج في الحكمة وحس بالتصالح مع الحياة - مما لا نجده في مآسي شيكسبير العظيمة. إنهما لا يدحضان الحس المأساوي بالحيلة: وإنما يجمعانه في بؤرة هادئة. وفي الجهة

المقابلة نجد أن راسين في مسرحياته الأخيرة - وربما كان ذلك راجعا جزئيا إلى اختلاف مادته الموضوعية - يلوح أقرب إلى التحول عن موضوعاته السابقة. والأفكار التي كانت مستحوذة عليه. فهو لم يضمنها نظرتة الدينية الجديدة التي لا يلعب التسامح فيها إلا دورا بالغ الضآلة. وأنه لمن الأمور ذات الدلالة أن هذا الشاعر الذي اهتدى قد أصبح يشير، في عبارات تفتضح بالإزدراء، إلى امرأة ظل يحبها عدة سنوات، وهي الممثلة التي خلقت " فيدر ". وهناك، على أية حال، بعض القيم الإيجابية المعبر عنها في مسرحيتي " استر " و " عثليا ".

إن (مسيو ريمون بيكار) يطلق على مسرحية (استر): " ترنيمة روحية في حدث "، وهي - إذا استثنينا مسرحية (برنيس) - أقدر مسرحياته على اجتذاب القارئ لأول وهلة. ومهما يكن من أمر فإن أحاديث جوقتها، التي تضطلع بالعبء الرئيسي للعاطفة الدينية، لا تلوح لي أكثر من أوبرا بهيجة، ذات أهمية شعرية ضئيلة:

أيها السلام العذب !

أيها النور الخالد !

الجمال المتألق أبدا !

سعيد هو القلب الذي تدخل عليه البهجة !

أيها السلام العذب !

أيها النور الخالد !

سعيد هو القلب الذي يعشقك دون توقف !

ولقد سبق أن أشرنا إلى القيم الإيجابية الموجودة في مسرحية " عثليا
": حس التقوى الصارم، وشجاعة (جودا) السامية، ورقة (جوزابث) الودود،
ونزاهة (أبئر) المرتبكة، وإيمان الجوقة وبراءتها، إن الفواصل الغنائية التي
تنشدها الجوقة شعر ممتاز في بابه، وهي أبلغ رد على فساد بلاط (عثليا)
وفساد عقيدة (متان). غير أن خير تعبير عن براءة الحياة في المعبد، تلك
البراءة التي لم يدنسها شئ، ربما كان متمثلا في المشهد الذي يجرى بين
(الياسين) و (عثليا). ونحن نجد شيكسبير، عندما يرغب في الرمز إلى عصر
البراءة، يقدم عادة عاشقين شابين - برديتا وفلورزيل، ميراندا وفرديناند -
أو يقدم حياة رعوية كتلك التي يحياها أخوة (ايموجين). ومرة نراه في
بداية مسرحية " حكاية الشتاء " يتحدث - في أبيات سقتها في محاضرتي
الأخيرة - عن صبا (بوليكسنز) و (ليونتينز)، وكيف أنهما ينفيان فكرة
الذنب المتوارث والخطيئة الأصلية. غير أن شيكسبير - إما بسبب الأجواء
الوثنية التي يصورها في مسرحيتي " حكاية الشتاء " و " سمبلين " أو
لسبب آخر - يتجنب أي إشارة دينية صريحة. ويلوح كمن يعبر عن
الطبيعة الطبيعية في الإنسان حينما لا يفسده المجتمع. وراسين، من ناحية
أخرى، يؤكد الأساس الديني لبراءة (الياسين). وربما كانت الحياة التي
عاشها (الياسين) في المعبد تحية غير مباشرة للجو الذي عاش راسين في ظله
أثناء سنى الدراسة في (البورويال).

إن عثليا تسأل الياسين (يوآش) عمن كان يعني به في طفولته، فيجيب:

وهل ترك الرب قط
أبناءه في حاجة وعوز؟ إنه يرزق أصغر الطيور.
وإن جوده ليمتد فيشمل الطبيعة بأكملها
إني أصلي له كل يوم، وإنه - بعطفه الأبوي يطعمني بالعطايا
الموضوعة على مذبحه
ولا يلبث خوف عثليا من يوأش وعداوتها له أن يتحولا تدريجيا إلى
حب، فتسأله كيف يقضي وقته:
إني أعبد الرب واستمع إلى شريعته.
لقد تعلمت كيف أقرأ كتابه المقدس،
وإني أتعلم الآن كيف أنسخه.
والشريعة تقرر:
إن الله يقتضينا أن نحبه
وأنه ينتقم، إن آجلا أو عاجلا، من أولئك
الذين لا يأبهون لاسمه، وإنه يدافع
عن اليتيم الهياب، وأنه يقاوم المتكبرين وينزل بالقتلة العقاب.
وتسأله عثليا عن مجالات لهوه، فيجيب يوأش:
إني أقدم، أحيانا، إلى الكاهن الأعظم في المذبح

الملح والبخور. وأسمع أناشيد
تتغنى بالعظمة اللانهائية للرب القدير
وأشاهد نظام طقوسه المهيّب.
وتدعوه عثليا إلى أن يعيش في القصر، قائلة له أن هناك الهين، فيرد
عليها بأن الهه هو الإله الحقيقي الأوحد.
سعادة الأشرار إلى زوال
ولو كانت في ضخامة السيل الهادر.
وسنلاحظ أن ثمة ما يبرر شكوى (عثليا) من أنهم قد علموا الصبي
ونشأوه على كراهيتها وبغض كل ما يتصل بها. فصبي راسين البرئ قد
تعلم كيف يميز بين الخير والشر، وإن يكن المرء ملزما بأن يعتقد أن راسين
ما كان ليستطيع أن يتلهم ببراءة الحب.
وعلى الرغم من عظمة " عثليا " كمرحلية، إلا أنها لا تمثل الذروة
الطبيعية لعمل راسين، وإنما هي أقرب إلى أن تكون إنجازا كبيرا في حقل
درامي جديد عليه تماما. ذلك أن الصراع الطويل الذي كان قائما في ذهنه بين
ما هو دنيوي وما هو ديني، والذي بدأ منذ سنى دراسته، ما كان ليتمكن أن
يحل عن طريق الحلول الوسط. فعندما كان في (البور رويال) قرأ، على
سبيل التحدى، القصص اليونانية الرومانسية التي كان معلموه يعدونها
ضارة. وبعد محاولاته المبدئية المخففة في ميدان الشعر، داعبته فكرة أن
يصبح قسا. ثم قطع علاقته بجماعة البوررويال، وأخذ يكتب مسرحيات

صدمتها أكثر مما صدمتها فوضى حياته الجنسية. وعندما انصرف عن المسرح، وتصالح مع البوررويال كان في وسعه أن يقف شعره على الهه الغيور، ولكنه لم يتمكن من أن يضيفي على انفعالات حياته الماضية مغزى دينيا - وقصارى ما وسعه أن يفعله أن يدحضها جميعا.

أما أنه كان من المتعذر التوفيق بين شطري حياة راسين، فذلك ما تبينه محاكمة القاتل بالسّم، لافوازين، التي حدثت عقب تعيين الشاعر مؤرخا ملكيا. فقبل ذلك بعدة سنوات كان قد أحب (الماركيزة دي بارك) حبا عنيفا، وماتت - ربما نتيجة اجهاض - وراسين إلى جوار فراشها. حتى إذا بدأ صفحة جديدة من حياته، ونبذ المسرح وممثلاته على السواء ونجح في البلاط، أتهم بتسميم الماركيزة دي بارك بدافع الغيرة. ولم يثمر الاتهام شيئا، بل ولم يحقق مع راسين. ولكن ذلك كان تذكرة مكدره بخطايا شبابه، ولابد أنها جعلته أكثر تصميميا من أي وقت مضى على أن يغلق الباب على حياته الماضية.

تضم الفترة الأخيرة من إنتاج إبسن أربع مسرحيات تبدأ بـ "البناء العظيم" في عام 1892 وتنتهي بـ "عندما نبعث نحن الموتى" (1899)، أي قبل انهيار قواه بعام واحد. وفيما بين هاتين المسرحيتين ظهرت له مسرحيتان أخريان هما "ايولف الصغير" و "جون جابريل بوركمان". وهذه المسرحيات الأربع مترابطة جميعا من حين الموضوع. وقد كان يراد أساسا بالأخيرة منها - وعنوانها الفرعي "خاتمة درامية" - أن تكون خاتمة للسلسلة التي بدأت بمسرحية "البناء العظيم"، كما أريد في المحل الثاني أن تكون خاتمة لكل أعمال إبسن السابقة. إن البطل في كل من هذه المسرحيات الأربع عبقرى بناء، أو كاتب ممول أو مثال - وكل مسرحية منها تعالج، إلى حد ما، المطالب المتصارعة للمهنة والحياة الشخصية. فنجاح (سولسن)، البناء العظيم، في عمله كان على حساب سعادة زوجته. والعمل في تأليف كتاب "المسئولية الإنسانية"، الذي خصص (أولمرز) حياته له، صار عذرا يتعلل به أولمرز عن عدم شعوره بالمسئولية في علاقاته الشخصية. وجون جابريل بوركمان يتزوج امرأة لا يحبها ويقطع صلتها بالمرأة التي يحبها، وذلك من أجل عمله. والمثال (روبيك) في مسرحية "عندما نبعث نحن الموتى" يضحي بالحياة في سبيل الفن، وبذلك يدمر فنه ويقوض حياة المرأة التي تحبه.

ولقد عني كثير من الكتاب المحدثين بهذا الصراع بين الحياة والفن،

ولعل أقوى من عبر عن هذا الصراع هو " يتيس " في هذه الأبيات:

عقل المرء مرغم على اختيار

جمال الحياة أو كمال العمل،

فإن هو للمجد اتجه، تحتم عليه أن يرفض

صرحا سماويا، ويتخبط في حالك الظلمات

غير أن هذا الصراع نفسه موجود ضمنا في أعمال كثير من الكتاب الآخرين: في صيحة (كينس) على سبيل المثال، بأن الشاعر هو أكثر المخلوقات لا شاعرية في الوجود، أو في الحكاية التي أوحى إلى (هنري جيمس) ببذرة روايته "السفراء". وهي حكاية استطاع أن يستخدمها ذلك الاستخدام الفائق لأنه كان على وعي بالطريقة التي اضطر بها، هو نفسه، إلى التضحية بالحياة في سبيل الفن. ومؤدي الحكاية أنه عندما ألتقى و.د. هاولز بجوناثان ستيرجز في باريس وضع يده على كتفه قائلا:

"أواه، إنك شاب، إنك شاب - فاسعد بذلك وابتهج له وعش. عش حتى الثمالة، فمن الخطأ ألا تعيش حتى الثمالة - ليس يهم كثيرا ما تفعله - ولكن عش. إن هذا المكان يجعل هذه الفكرة تطغي على. إني أتبينها الآن. ولكنني لم أفعل، والآن صرت عجوزا. لقد فات الأوان. فأتتني الفرصة - ضاعت مني. أما أنت فلديك الوقت، والعمر أمامك. فلتعش!"

هذه الكلمات إذن، أو ما يشابهها، ربما كانت إحدى بذور مسرحيات ابسن الأخيرة، بيد أنه كان قد عبر في إحدى قصائده الباكرة،

قبل أن يكتب "البناء العظيم" بأكثر من ثلاثين عاما، عن الصراع بين رغبة المرء في أن يغدو شاعرا عظيما ورغبته في أن يحيا. وتصف هذه القصيدة تشييد قلعة بين السحاب، لها جناحان، يظل أكبرهما شاعرا لا يموت، والأصغر بمثابة خميلة لغادة صغيرة. ومرار الوقت يتطرق إلى الخطة خطأ ما. فالجناح الكبير أصغر من أن يسعف الشاعر، والدمار يحيق بالجناح الصغير. وتعتبر القصيدة (فيما أفترض) عن إدراك أبسن، منذ وقت مبكر، أن مهنته الشعرية قد تنأى بالعلاقات والمسرات الإنسانية العادية عن حياته. إن بعض الرمزية الموجودة في مسرحية "البناء العظيم" لتلوح وكأنها تعيد إلى الذاكرة تلك القصيدة.

إن أبطال أبسن الأربعة في مسرحياته الأخيرة يضطرون جميعا إلى تبين جرمهم. لقد أخفق (سولنس)، كما يرى بعض النقاد، في أن يستغل طاقاته، وهو - على أقل تقدير - قاس مستهتر في الطريقة التي يستغل بها الآخرين: كايابروفيك وراجنار. وأولمرز لا يقتصر على تبديد وقته في كتابة رسالة عن "المسؤولية الإنسانية"، من الواضح أنها لن تكون صالحة للقراءة، وإنما يقتزن بزوجته من أجل مالها ويعامل أيولف الصغير، الطفل الكسيح، على أنه أداة تخدم إثرته. وبوركمان لا يستشعر ندما على الخراب الذي ألحقه بالآلاف من الأبرياء بتأملاته الإجرامية، ولا يتبين الخطيئة التي اقترفها بطرد ايللارنتهايم، إلا عند نهاية المسرحية. ويدرك روبك، بعد فوات الأوان، أنه قد ضحى بايرين، وبجبه لها، في سبيل مطامحه كمثال. إن خطيئة هؤلاء الرجال الأربعة هي الأثرة، وهي - على وجه الخصوص - أثرة الرجل الفنان.

وثمة قصيدة أخرى لابسن يلوح أن فيها ما يربطها بمسرحية " البناء العظيم".

إذ كانا يسترخيان في بيتهما المريح، نعما كلاهما بأيام الخريف وأيام ديسمبر القائمة. ثم شب حريق وتقوض البيت كله، وصار عليهما أن يتلمسا الطريق بين الرماد والجمرات. فقد توجد وسطها، في مكان ما، جوهرة لا تأتي عليها النيران، وأن أنهما مضيا يبحثان في أناة وجلد فقد يعثران عليها حيث هي مدفونة. ولكن رغم أن هذين الشريرين قد يعثران من جديد على تلك الجوهرة الثمينة التي لا تأتي عليها النيران، فلن تستعيد هي قط إيمانها الذي احترق، ولن يسترد هو بهجته التي استحالت فحما وتبددت.

وفي مسرحية " البناء العظيم " نسمع عن حريق غامض استطاع سولنس عن طريقه أن يصنع ثروته، ولكنه أحدث غربة بينه وبين زوجته. وتتحدث زوجته عن الجواهر الضائعة. غير أن التجربة المباشرة التي أوحى إلى ابسن بهذه المسرحية هي التقاؤه، في " التيرول " بحسنا من فيينا تدعي "اميلي بارداش". وبعد مضي بعض الوقت قال ابسن، أثناء وضعه لخطة المسرحية: " أتعلم أن مسرحيتي القادمة قد بدأت فعلا تتخيل لعيني بديهي أن ما أتبينه منها ليس إلا الخطوط الخارجية الغامضة، ولكنها خطوط لشئ احكمت قبضتي عليه. هي تجربة: هيكل امرأة، مشوقة جدا، مشوقة جدا في الواقع. ومرة أخرى بها آثار من التوابل الشيطانية ". ثم مضى يصف "اميلي بارداش"، وهي امرأة مرموقة في ذلك الحين،

وكانت قد أخبرت ابسن بأنها غير راغبة في الزواج، وأنها تؤثر إغراء الأزواج على ترك زوجاتهم. وأعلن ابسن: "إنها لم تتمكن من الإمساك بي، وإنما أنا الذي أمسك بها - من أجل مسرحيتي، وأخال أنها تعزت عني بشخص آخر". بيد أن ابسن، الذي كان قد تجاوز الستين في ذلك الوقت، لم يكن محايدا على هذا النحو الذي تظاهر به. فاميلي بارداش لم تكن الطائر الجارح الذي وصفه فيما بعد. لقد اعترف بأنها كانت تتسم بدفء العاطفة والإدراك الأنثوي. وكتب لها على إحدى الصور الفوتوغرافية: " إلى شمس الربيع التي تشرق على حياة خريفية ". وقال لها في إحدى رسائله: " إنني لا أستطيع أن أكبت ذكرياتي عن الصيف، ولا أنا بالذي يريد ذلك. إنني أعيش تجاربي مرة بعد أخرى... وأجد، في عين الوقت، أنه من المتعذر على أن أحيلها " شعرا كلها ".

وإذ انتهى ابسن من كتابة مسرحية " البناء العظيم "، وأمدته اميلي بارداش بالوحي الذي كان في حاجة إليه، قطع اتصاله بها على نحو لا يعرف الرحمة ولا الضمير. وعندما نشرت المسرحية ثارت ثائرتة حينما بعثت إليه بصورة فوتوغرافية وقعتها باسم " اميرة أورانجيا " - وهو الاسم الذي كان سولنس يطلقه على هيلدا. إن استخدام ابسن لاميلى، من أجل أهدافه الفنية، إنما هو إيماء طفيف إلى أن معاملة روبك لأيرين ومعاملة بوركمان لايلا ومعاملة سولنن لكايا وهيلدا وآلين، قائمة على معرفة ابسن بآثرته الشخصية وقسوته في كل ما يتصل بفنه.

على أنه من الخطأ أن نبالغ في تحديد مدى تعبير ابسن عن صراعاته

الشخصية الخاصة في مسرحياته. إذ على الرغم من اعترافه بأن كتابة الشعر معناها أن يسلط المرء على نفسه يوم الحساب، وعلى الرغم من أنه كان كثيرا ما يدخل على عمله الأفكار المهيمنة عليه إلا أنه كان يضيف عليها دائما صبغة الشمول. ومن المحتمل أن تكون بعض التفسيرات لمسرحيته " البناء العظيم " مسرفة في تأكيدها للعناصر الشخصية الموجودة في المسرحية، وإهمالها لعناصر الشمول فيها، صحيح أن ابسن نفسه كان يستشعر خوفا زائدا من أن يعزله عن عرشه الجيل الناشئ من المسرحيين، ولكن مخاوفه من الجيل الناشئ في مسرحية " البناء العظيم " لها متضمنات أوسع نطاقا من مخاوفه الشخصية. ها هو سولنس يعترف لدكتور هردل:

سولنس: سيتحول الحظ أن آجلا أو عاجلا.

هردل: هراء ! وماذا عسى أن يحول الحظ؟

سولنس: الجيل الجديد

هردل: يا للسخرية ! الجيل الجديد ! إنك لم توضع على الرف بعد، وهذا ما أرجوه. بل إن مركزك الآن ربما كان أرسخ منه في أي وقت مضى. سولنس: سوف تدور عجلة الحظ، إني أعلم ذلك، إني أحس بذلك اليوم يقترب. سوف يخطر للبعض أن يقول: اعطني فرصة ! وبعد ذلك يتقاطر الباقون، وسيهزون قبضتهم في وجهي صائحين: أفسح لنا مكانا، أفسح مكانا ! نعم ! كما أقول لك يا دكتور: سرعان ما يأتي الجيل الجديد قارعا بابي.

هردل: وماذا لو فعلوا؟

سولنس: ماذا لو فعلوا؟ تلك إذن هي نهاية هالفارد سولنس.

وفي هذه اللحظة يسمع طرق على الباب يعلن وصول " هيلدا وانجل " التي ترمز إلى الجيل الجديد. ويرحب سولنس بهيلدا على أنها نصيرته، رغم أنها تنقلب فيما بعد إلى شخص يلحق به الدمار. ويضفي ذلك صبغة درامية على ما قد يكون تناقضا وجدانيا شاملا في موقف الجيل الأكبر سنا إزاء الجيل الذي يصغره، وفي موقف الآباء من الأبناء. فالآباء يرمقون أبناءهم بمزيد من الحب والخوف بوصفهم حماتهم في شيخوختهم وإسقاطا لرغبات الآباء الخاصة، ولكن بوصفهم أيضا منافسين ومغتصبي سلطانهم. وإنا لنجد في بعض المسرحيات. إن هذه المواقف المتصارعة تكتسي صبغة درامية عن طريق أفراد كل طفل بموقف. ففي مسرحية " الملك لير "، على سبيل المثال، نجد أن ادجار - الطفل الطيب الذي يعني بأبيه عناية تتسم بالحب - يقف على الطرف المقابل لادموند القاسي الذي يحل محله. وكذا نجد كورديليا المحبة على نقيض شقيقتها القاسيتين. وهيدا في مسرحية " البناء العظيم " هي - من ناحية - طير جارج، ومن ناحية أخرى حليفة وملهمة لسولنس الذي يشعر بأنها تمنحه فرصة جديدة للحياة.

وقبل مرور عشر سنوات على هذا الموقف، عندما كانت هيلدا طفلة ما تزال، شاد سولنس برج كنيسة في ليسانجر، واعتلى البرج ومعه اكيليل الغار المألوف. وقد أخبر هيلدا فيما بعد (على حسب روايتها) بأنها لاحت له أميرة صغيرة وأنه قطع على نفسه عهدا بأن يعود، بعد عشر سنوات،

ليشتري لها مملكة. وحين لم يعد إلى ليسانجر، جاءت تطالبه بتلك المملكة التي وعدّها بها.

وفيما بعد تخبرنا المسرحية بالمزيد عما حدث في ليسانجر. فعندما طوق سولنس الرياحة بأكليل الغار قال الله أنه لن يبنّي كنائس بعد الآن - "حسبي أن أبني بيوتا لبني الإنسان". ولكنه انتهى إلى أن "بناء البيوت لبني الإنسان لا يستحق أن يتحدث المرء عنه.. فبنو الإنسان لا ينتفعون بها في شيء. إنهم لا يجعلونها مثابات للسعادة". وعلى ذلك يشيد بيتا ذا برج، ويعد هيلدا بأن يبنّي لها قلعة في الهواء (لها أساس من تحتها).

وقد اختلفت الآراء في معنى ذلك. فهناك من ناحية بعض نقاد يفترضون أن أبسن كان ينظر إلى نفسه على أنه سيد البنائين، وأن الكنائس ذات الأبراج ترمز إلى مسرحياته الشعرية الباكّة، وبيوت البشر العاديين ترمز إلى مسرحياته النثرية التي تعالج المشاكل الإجتماعية، وأن البيوت ذات الأبراج ترمز إلى مسرحياته الأخيرة الأكثر رمزية. ومن ناحية أخرى يرى البعض أنه مهما يكن من توافر عنصر الترجمة الذاتية في مسرحية "البناء العظيم" إلا أن الثلاث مراحل التي مر بها عمل سولنس تنطوي على مغزى أوسع نطاقا من ذلك بكثير. إن بعض مسرحيات أبسن الباكّة - "براند" و "بيرجنت" و "الإمبراطور والجليلي" - كانت دينية في جوهرها. وهو، في المسرحيات النثرية التي كتبها في مرحلته الوسطى، كان معنيا أساسا بمشاكل المجتمع وبعلاقة الفرد بالمجتمع. أما مسرحياته، في مرحلته الأخيرة، فتدل على أنه انتهى إلى أن برامج الإصلاح لم تكن كافية.

فلقد تحول عن الدين التقليدي ليدافع عن خلق مجتمع جديد قائم على العقل - مجتمع خال من المواضعات المعوقة، ومن النفاق، ومن أخطاء رأسمالية القرن التاسع عشر. تحقق من أنه ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان. فهو يحتاج إلى غذاء روحي أيضا. أو قل بلغة عصرنا: لقد انتهى إلى أن دولة الرعاية لا تكفي. ويشير هذا التفسير إلى ما هو أكبر من تطور ابسن ككاتب مسرحي.

وثمة تفسير ثالث يؤكد الحقيقة الماثلة في أن سولنس يخشى الجيل الأصغر سنا، لأنه يخشى القصاص من رفضه تشييد الكنائس. إن البيت ذا البرج - وهو يرمز إلى ضرب من الديانة الإنسانية النزعة - إنما هو، شأنه في ذلك شأن برج بابل - بمثابة تحد لله. وتذهب "مس برادبروك" إلى أن رفض سولنس أن يبنى من أجل المجد الأعظم لله، إنما هو رفض "لأن يكون ذلك النوع من الفنان الذي كان خليقا بأن يكونه - وأن يغدو فنانا أقل شأنًا". كما تؤكد الأستاذة "أونا اليس فرموز"، في المقدمة التي كتبتها لترجمتها الحديثة لهذه المسرحية، عنصر الخداع الذاتي في شخصية سولنس، وتبرز فرضه القاسي لإرادته على الآخرين، وهو الفرض الذي يبرره بأسطورة عن نفسه مؤداها، "أنه موجه قوى شيطانية غريبة، وضحيته في عين الوقت". وابسن "يورده موارد التهلكة عن طريق الشخص الوحيد من ضحاياه الذي يتوافر له من القوة ما يجعله يتحداه أن يثبت دعاويه".

ولا ينبغي لنا أن ننتظر من الرمزية في المسرحية أن تكون بالغة الانضباط، أو نفترض أن تفسير واحد لها يستبعد بالضرورة غيره. ومن

المحقق أن التفسيرات التي ذكرتها لا تضع كل القرائن موضع الاعتبار بأي حال من الأحوال. فمن بين الأمور التي أكدها ابسن في الفصل الثاني أن ضمير سولنس سقيم وضمير هيلدا قوى متين. ويوضح لنا أنه لا يعني بالضمير المتين عدم الحرص: ذلك أن هيلدا، على الرغم من أنها تقارن بطير جارج، لا تواتيها القدرة على سرقة سولنس من زوجته، فور تعرفها على هذه الزوجة. ومتضمنات هذا الموقف، فيما يلوح، هي أن سولنس مازال تحيره الخرافات والشعور بالذنب، وأنه ليس قويا إلى الحد الذي يؤهله لأن يعيش طبقا للمبادئ الأخلاقية الجديدة التي يجهر بأنه قد آمن بها. وثمة رمز آخر لا تشرحه في الواقع التفسيرات التي ذكرتها، ألا وهو تصميم سولنس على أن يشيد قلعة في الهواء - " قلعة في الهواء لها أساس من تحتها ". فهذا مرتبط بتصميمه على أن يعتلي البرج بنفسه. ولا ينبغي لنا أن نفترض، فيما أحال، أن ابسن قد انقلب على نقده للعيش بالأوهام. أو أنه يكرر موضوع مسرحيته " البطة البرية " الذي مؤداه أنه لا يكاد يكون من الممكن لامرئ أن يحيا إلا على الأوهام. إذ على الرغم من أن سولنس نفسه كان يعاني من الأوهام دون شك، إلا أنه لا يوجد ما يوحي إلينا بأن القلاع المشيدة في الهواء هي في حد ذاتها أوهام. وتتجه شكوكي إلى أن هذه القلاع تمثل حياة الخيال وتآلف النفوس على السواء. لقد أيد ابسن، فيما يروي، تأبيدا قويا عرضا فرنسيا للمسرحية أكد فيه حب سولنس هيلدا وعولج البرج، في الفصل الأخير، على أنه رمز لذلك الحب.

كذلك يمكن أن يفسر احتراق بيت سولنس القديم (والتضحية بأطفاله) تفسيرات مختلفة. فهو يمكن أن يكون رمزا لقسوة البناء العظيم في

سعيه وراء النجاح. ويمكن أن يكون رمزا للثمن الذي ينبغي على الفنان أن يدفعه لقاء تكريس نفسه لفنه. ويمكن أن يكون رمزا للثمن الذي ينبغي أن يدفع من أجل خلق مجتمع جديد - وقد كان هذا، كما تذكرون، هو الموضوع الأساسي لقصيدة " هيريون " ليكنس - ومن أجل التخلص من العادات والمواصفات، والتقاليد القديمة، وطرق التفكير القديمة، بكل ما تتضمنه هذه العملية من معاناة. إن مسز سولنس شخصية تتشبه بالماضي على نحو عقيم.. وهي في واقع الأمر، لا تأبه لفقد أبنائها وإنما تأبه - على نحو مستमित - لفقد توافه الأشياء. إنها تقول لهيلدا:

" كلا. إن الخسائر الصغيرة في الحياة هي التي تمزق قلب الإنسان. خسارة كل الأشياء التي يخال الغير أنها تكاد تكون بلا قيمة.. لقد أتت النيران على كل اللوحات القديمة التي كانت معلقة على الجدران، وكذلك احترقت كل الأثاث الحريية القديمة. لقد ظلت الأسرة تحتفظ بها عدة أجيال. وكل ما كان لدى أمي وجدتي من " الدانتلا " - احترق أيضا.. ثم احترقت كل الدمى.. لقد كنت أملك تسع دمي جميلة.. أتت عليها النيران جميعا، هذه الدمى العزيزة المسكينة. لم يفكر أحد في انقاذها. أواه، كم أشعر بالتعاسة حين أتذكر ذلك ".

ولا عجب في أن نجد هيلدا، بعد هذه المحادثة، تقول لسولنس: " لقد خرجت لتوى من قبو ". إن من الأمور ذات الدلالة ولا ريب أن مسز سولنس تفعل كل شئ بروح الواجب المجرد من الحب. إنها على النقيض من هيلدا التي تنقاد لقلبها كلية. وبينما ترتدي مسز سولنس شالا أبيض

كالكفن، في الفصل الأخير، تتمنطق هيلدا بطاقة من الأزهار. كما أن أخلاقيات هيلدا التلقائية تقابل أخلاقيات مسز سولنس الميتة. ويحقق الدمار بسولنس لأنه مشدود إلى ماضيه ولأن ضميره السقيم له أن يحقق، في عالم الواقع، ما تراءى له في الخيال. وألفرد أولمرز، بطل مسرحية "ايولف الصغير"، محب آخر لذاته ومخادع لنفسه. لقد اقترن بريتا الغنية ليهيئ من ناحية سبل الحياة لأخته المزعومة أستا، وهي المرأة التي يحبها حبا حقيقيا، ولكي يتيح أيضا لنفسه من الفراغ ما يمكنه من كتابة رسالته عن "المسئولية الإنسانية". وعندما يتحقق لا شعوريا من أن الكتاب لا غناء فيه يكرس نفسه لتربية طفلهما الكسيح، "ايولف الصغير". وتغار ريتا - كما هو طبيعي - من الكتاب أول ما تغار (لأنه يهتم به أكثر من اهتمامه بها) ثم تغار من أيولف الصغير. ويموت ايولف الصغير غرقا - كأنما تلبية لأمانيتها التي لا تصرح بها. ويتكون باقي المسرحية من تبادل للإتهامات بين أولمرز وريتا، وانكشف أمر جريمتيهما: فأولمرز يحب أستا، وهو قد اقترن بريتا مالهها، وكتابه لن يتم قط، وحبه لأيولف أناني في أساسه، وأيولف قد أصابه الكساح أثناء انغماس ريتا وأولمرز في حب ملتهب، وأولمرز لم يعد يحب ريتا ويود أن يعيش ثانية مع أستا عندما يجد أنها ليست أخته حقيقة. كذلك ينكشف لنا أمر ريتا وإن لم يكن انكشافه على مثل هذا النحو المدمر، فهي مفعمة بالرغبة في الامتلاك وبالغيرة، لم تحب طفلها، بل تكاد تتمنى له الموت، ولا هدف لها في الحياة سوى حبها لزوجها.

إن هذه التعرية الطويلة لألوان الزيف وخداع النفس التي تزخر بها أسرة أولمرز هي جوهر المسرحية الحقيقي. وتبدأ هذه العملية قبل وفاة

أيولف الصغير، وذلك عند عودة أولمرز من جولته، مشيا على الأقدام، بين الجبال، عندما يتبين أنه لابد له من نبذ كتابه عن "المسئولية الإنسانية"، وأنه لم يعد يحب ريتا بعد. وعندما تسمع ريتا أن أولمرز عائد إلى البيت، ترتدي ثوبا أبيض وتغطي المصابيح بظلال وردية قرنفلية وتقدم الشمبانيا على المائدة. غير أن أولمرز يتجاهل الدعوة الجنسية ويرفض احتساء الشمبانيا رغم أن ريتا مازالت شابة وجذابة. ويتعاطف النظارة معها إلى حد كبير عندما تحذر أولمرز من أنها سوف تبحث عن العزاء في مكان آخر إذا هو توقف عن حبها جسديا، وعندما تعبر عن غيبتها من عمله الذي أهملها في سبيله، وعندما تعلن أنها لن تقبل أن ينظر إليها على أنها أم لا يولف فحسب:

"إني لا أهتم بودك الهادئ. أريدك أنت كلك، كاملا... لن أقبل أن ألقى مع الفضلات والنفايات يا ألفرد. لن يكون ذلك قط في هذا العالم!" بل إننا نتعاطف معها عندما تقول أنها تتمنى لو لم تلد أيولف الصغير قط، رغم أن رغبتها هذه في موته تحققت عند نهاية الفصل الأول. وعجوز الفيران الغامضة، تلك النافخة في بوق مختلف الألوان، والتي تتطوع لتخليصهما من أي شئ يزعجهما، إنما هي رمز للأمنية الشريرة الكامنة في وجدان ريتا. إن موت أيولف الصغير يكشف لأولمرز وريتا عن أن ولدهما قد كان، في حقيقة الأمر، غريبا عنهما وأن ما يربط بينهما الآن ليس الحب وإنما الذنب. إن أقنعة الوهم تنزاح عن زواجهما واحدا في أثر واحد بحيث يضطران إلى أن يتبين أن أولمرز قد تزوج من أجل كتابه، وإن حبه لريتا يكاد يكون جسديا كلية، ومن ثم فهو عرضة للتغير، وإنه قد خدع ريتا

وأستا - التي كان يحبها حقيقة - على السواء، وإن الكتاب الذي كان ذريعة لأنانيته لن يكتب قط وأن حبه حتى لا يولف الصغير كان أنانيا لدرجة كبيرة، وكان - إلى حد ما - تعويضا عن حبه لأستا. والأكثر من ذلك أنه يتجلى لنا مغرورا مؤمنا بذاته، متوحشا لاذعا في انتقاداته لريتّا، على أتم استعداد لأن يهجرها في سبيل أستا. وتكتشف ريتّا من جانبها أنها مسئولة إلى حد ما عن كساح أيولف، ثم عن موته، لأن هذين الأمرين يرجعان، كلاهما، إلى افتقارها لشعور الأمومة. وتعترف بنزعتها الامتلاكية في الحب، تلك النزعة التي تؤدي بها إلى أن تغار من أستا ومن أيولف بل ومن كتاب أولمرز. بيد أننا نجد أن ريتّا هي، في نهاية الأمر، البادئة بالعملية التي تنتهي بعقد الصلح بينهما. فهي ترجو أولمرز أن يعود إلى كتابه مرة أخرى قائلة له أنها الآن راغبة في أن تجعل الكتاب يقاسمها إياه: ويؤدي ذلك إلى أن يروي لها أولمرز التجربة التي مر بها فوق الجبال عندما ظن أنه سيموت، " واستمتعت بالسلام والسعادة اللذين يكتنفان مثل الموت ". ويمقت أولمرز أطفال الأحياء الفقيرة الذين لم يفعلوا شيئا لإنقاذ أيولف الصغير من الغرق. غير أن ريتّا تقول له أنه عندما يتركها سوف تحاول أن تعني بأمر هؤلاء الأطفال:

" حالما " تتركني سأمضي لتوي إلى الشاطئ وأحضر كل هؤلاء الأطفال الفقراء المنبوذين إلى بيتنا..

أولمرز: في بيت صغيرنا أيولف !

ريتّا: أجل، في بيت صغيرنا أيولف. سيقيمون في حجراته ويقرءون

كتبه، ويلعبون بلعبه، وسوف يتناوبون الجلوس على مقعده عند المائدة.
أولمرز: إذا كنت جادة في هذا - أعني في كل ما قلته - فلا بد إذن من
أن تغيرا قد طراً عليك.

ريتا: أجل، لقد تغيرت يا ألفرد. وهذا يرجع إليك. لقد تركت في
داخلي موضعاً خاوياً، ولابد أن أحاول ملئه بشئ ما، شئ يشبه الحب
بعض الشبه.

ويعترف أولمرز بأنهما لم يبذلا أي شئ للأطفال المنبوذين، ومن ثم
فلم يكن من الغريب ألا يخاطر الأطفال بحياتهم لإنقاذ أيولف. وتفسر
ريتا قرارها برغبتها في أن تضع موضع التنفيذ النظريات الواردة في كتاب "
المسئولية الإنسانية "، وبرغبتها في أن تتصالح مع عيني أيولف الصغير
المفتوحتين على سمعتهما. ويوافق أولمرز على البقاء معها كي يسهم في
عملها. لقد تحول عن النظرية إلى التطبيق، عن الأثرة إلى إنكار الذات، عن
الكبرياء إلى التواضع. وليس مما يقلل من قدرة هذه المسرحية على تحريك
المشاعر أن أولمرز يلوح لنا في الفصلين الأولين منها شخصية من الدرجة
الثانية، غير واعدة. إنه ينجح، رغم كل الاحتمالات، في تحقيق ما سماه
بليك " محو الذات " حتى أن المسرحية لا تنتهي نهاية مأساوية، كما كان
الشأن في مسرحية " البناء العظيم " التي سبقتها ومسرحية " جون
جابريل بوركمان " التي تلتها.

و "جون جابريل بوركمان" مسرحية أخرى تعالج خداع الذات وألوان
الخيانة التي يمارسها رجل عذره أنه عبقرى: فبوركمان مدير بنك سابق

قضى فترة في السجن بتهمة الاختلاس. وحتى نهاية المسرحية لا يتفوه بكلمة واحدة يشتم منها أنه نادم على الخراب الذي ألحقه بأناس أبرياء. إنه ما زال يرفض الإقرار بذنبه. غير أنه ليس مجرماً من النوع العادي. فهو رجل أوتي قدرة عظيمة على التخيل ومطامح واسعة. وعلى الرغم من أنه متعطش إلى السطوة إلا أنه يرغب في استخدام هذه السطوة في أغراض خيرة، في استخراج المعادن المدفونة لتكون في خدمة الإنسان. وعندما تحدثه " ايللا " عن الأنفاس المتجمدة التي تهب من مملكته يجيبها في حماس جارف:

" هذه الأنفاس كأنها بالنسبة لي أنفاس الحياة. تلك الأنفاس تأتيني وكأنها تحية لي من أرواح حبيسة. إني لأستطيع أن أراها، تلك الملايين في أغلالها، وأحس بعروق المعدن وهي تبسط لي أذرعها المنحنية المتفرعة المليئة بالإغراء. لقد كنت أراها أمامي كظلال نفخت فيها الحياة. تلك الليلة التي وقفت فيها داخل قبو البنك والمصباح في يدي. لقد كنت تهيئين بي أيتها المعادن أن أطلق سراحك، ولقد حاولت أن أفعل، ولكن كانت تعوزني القدرة، فغاصت تلك الكنوز في الهوة السحيقة مرة أخرى. ولكني سأهمس لك هنا في سكون الليل.. إنني أحبك حيثما تجثمين، كالموات في الأعماق وفي الظلام.. أحبك أيتها الكنوز التي تشتهي الحياة وتتمناها، الحياة بكل ما تستطيعين أن تجلبيه من نعم القوة وعطايا المجد الناهرة.. أحبك، أحبك، أحبك..

وسرعان ما يحس بوركمان عقب هذا الحديث، بيد معدنية تقبض على قلبه ويسقط ميتاً. غير أن القصص الذي يحيق به لا يحدث من خلال

فساد ذمته المالية أو طموحه المتغطرس. إن الحكم عليه يصدر بواسطة " ايللا رنتهايم " -وبواسطة الجمهور أيضا - لأنه نكث العهد مع ايللا واقرن بشقيقتها " جونهيلد " من أجل ضمان مستقبله. وهو، على ذلك، متهم بخداع المرأتين معا بسبب أثرته، مثلما خدع " أولمرز " كلا من ريتا وآستا. وتتهمه ايللا بأنه اقترف " جريمة بشعة ":

بوركمان: أي جريمة؟ ماذا تعنين؟

ايللا: أعني الخطيئة التي لا غفران لها.

بوركمان: لابد أنك قد فقدت عقلك.

ايللا: إنك قاتل.. لقد اقترفت الخطيئة المميتة.. قتلت القدرة على الحب في نفسي. أفهم ما معنى ذلك؟ إن الكتاب المقدس يتحدث عن خطيئة غامضة لا غفران لها. ولم أتمكن قط من أن أدرك كنه هذه الخطيئة، ولكني الآن أدركها. إني الآن أتبينها. إن الخطيئة العظمى التي لا غفران لها هي خطيئة قتل الحب في مخلوق إنساني... لقد هجرت المرأة التي كنت تحبها.. هجرتني أنا، أنا، أنا.. إن أعز شئ ملكته في العالم كنت على استعداد لأن تضحي به من أجل الربح. تلك هي جريمة القتل المزدوجة التي جعلت نفسك متهما بها: قتل روحك وروحي.

ويأبى بوركمان، الإقرار بذنبه، وقبل أن يموت - وربما كان ذلك هو السبب الحقيقي في موته - تتهمه ايللا مرة أخرى بأنه قتل فيها القدرة على الحب وبأنه باع قلبها " من أجل المملكة والسطوة والمجد ".

ويتدعم الموضوع الرئيسي عن طريق شخصية " فولدال "، ذلك الموظف الكتابي الذي وضع مسرحية شعرية لم يتحقق لها الظهور على المسرح، ولكن يعتبرها علة حياته التي تغفر له إخفاقه النسبي في عمله. وقد كان ابسن ينتوي أصلاً أن يدخل هذه الشخصية على مسرحيته " السيدة الآتية من البحر "، وذلك قبل كتابة هذه المسرحية بستة عشر عاماً. والمشهد الذي يجرى بين فولدال وبوركمان يهيئ الفرصة لتقديم فترة التفرّج الملهوية الوحيدة في المسرحية.

إن بوركمان يتظاهر لعدة سنوات بأنه يعتقد أن فولدال قد كتب آية أدبية، وفولدال يتظاهر بأنه يعتقد أن بوركمان سوف يستعيد مركزه. وعندما يتظاهر بأنه يعتقد أن بوركمان سوف يستعيد مركزه. وعندما لا يؤمن بأن بوركمان سوف يسترد نفوذه المفقود في يوم من الأيام. بوركمان: أما اعتدت أن تجلس هنا، تعللني بالأمل والإيمان والثقة بأكاذيبك؟

فولدال: إنها لم تكن أكاذيب طالما كنت تؤمن بعقلي. لقد كنت أؤمن بك طالما كنت تؤمن بي.

بوركمان: وعلى ذلك فقد كان كل منا يخادع صاحبه، وربما كنا نخادع أنفسنا - كلانا.

فولدال: ولكن أليس ذلك هو، في نهاية المطاف، كنه الصداقة الحقة يا جون جابرييل؟

وهذا الحديث المتبادل بين الرجلين اللذين كانت حياتهما فشلا، لا يكشف فحسب عن خداع الذات الذي يتسم به كل منهما، وإنما يساعد أيضا على ربط المسرحية بمأساة الفنانين الثلاثة الذين يلعبون دور البطولة في سائر مسرحيات ابسن المنتمية إلى مرحلته الأخيرة.

وآخر هذه المسرحيات جميعا - " عندما نبعث نحن الموتى " - هي، كما رأينا، بمثابة خاتمة للسلسلة كلها. فكل أبطال المسرحيات الأخيرة يعيشون لونا من الوجود بعد الموت. إن سولنس ينتظر أن يحل محله الجيل الأصغر منه سنا، وأولمرز قد واجه الموت فوق الجبل على الرغم من أنه وريتا قد مرا بضرب من البعث عند نهاية المسرحية. وحياة بوركمان بعد خروجه من السجن إنما هي حياة قائمة على الوهم، حياة ما بعد الموت. كما أن كلا من " روبك " المثلث وايرين، نموذجه السابق، قد مات روحيا منذ زمن طويل.

وتتضح هذه النقطة في المشهد الأخير حيث تشرح إيرين السبب في أنها لم تطعن روبك كما كانت تنتوي:

روبك: ولم كففت عني يدك؟

ايرين: لأنه لمع في خاطري فيما يشبه الرعب المبالغت، إنك ميت فعلا - منذ زمن طويل.

روبك: ميت؟

ايرين: ميت. كلانا ميت، أنت وأنا. لقد جلسنا ثمة على ضفاف بحيرة

تاوتنز، جسدين في برودة الصلصال - يعبث كل منهما بصاحبه.

وكانت ايرين قبل ذلك بسنوات هي النموذج الذي أوحى إلى روبك بالشكل الرئيسي لرائعته " يوم البعث ": " كانت على هيئة امرأة شابة تستيقظ من رقدة الموت... وكان يراد تصوير استيقاظ أنبل وأطهر وأكمل نساء العالم ". وكان روبك يخشى أن يلمس ايرين أو يشتهيها مخافة أن يعجز من إتمام آيته. والأمر، كما اشتكت منه ايرين، هو أن روبك فضل العمل الفني على الكائن الإنساني. حتى إذا ما انتهى العمل الفني قال لها: أشكرك من أعماق قلبي. لقد كانت قصة لا تقدر بثمن في نظري. " وعند ذلك فارقتة، وحين يلتقيان مرة أخرى، بعد عدة سنوات، ترميه بخطايا الشعراء:

" لأنك واهن القوى كسول، ممتلئ صفحا عن كل خطايا حياتك، إن بالفكر أو بالفعل، فلقد قتلت روحي - ولهذا فإنك تصوغ نفسك في صورة الندم، وإتهام الذات، والتكفير ".

لقد كانت خطيئة روبك هي إخضاعه الحياة للفن. وعندما فارقتة ايرين فقد الجزء الأكبر من وحيه، وتحول عن آيته فلم يعد الشكل الذي صاغه على نمط ايرين، بجماله المثالي، يحتل الصدارة. ونحت على قاعدة العمود: " رجال ونساء لهم وجوه حيوانية، يوحى بحيوانيتها إحياء غامضا ". لقد تعلم الحكمة الدنيوية. وبعد اقترانه بالشابة المادية النزعة " مايا " يجد أن الوحي قد رحل عنه. إنه يقوم بصنع تماثيل نصفية لزبائنه الأثرياء، تلوح في ظاهرها شبيهة بهم على نحو رائع، ولكنه يتخذها وسيلة لإفراغ ما يكنه

من كراهية لرفاقه في البشرية:

"إنها جميعا، في أعماق أبعادها، وجوه جياذ موقرة ذات جلال، وخطم حمير عنيدة، وجماجم كلاب مسترخية الآذان ضيقة الجباه، وأنوف خنازير مسمنة، وأحيانا جباه ثيران بليدة متوحشة".

من الواضح أن روبك قد خان نفسه كفنان حين ضحى بالحب في سبيل الفن. ونحن حين نلتقي به في بداية المسرحية نجده مشهورا وناجحا، ولكنه قد سئم زواجه، وغدا محتقرا للجمهور، محتقرا للنقاد، غير مؤمن بشئ. إنه يذكرنا بتلك الأبيات المريرة الواردة في قصيدة " ليتل جينج - " وهي أبيات أضيفت إلى القصيدة كفكرة طارئة - وفيها يصف " اليوت " الحالة الرهيبة لرجل الأدب الناجح الذي تعوزه النعمة الإلهية:

دعني اكشف لك عن الهبات المدخرة للشيخوخة كيما أضع تاجا على مفرق جهاد حياتك. هناك، أولا، الاحتكاك البارد للحس المحتضر، دون رقية، وبغير أمل، إلا مرارة إنعدام مذاق فاكهة الظل حين يأخذ البدن والروح في الإنشطار إلى نصفين. وهناك، ثانيا، العجز الواعي عن الثورة على حماقة الإنسانية وتهتك الضحك مما لم يعد مدعاة للتسلية. وأخيرا، هناك الألم الممزق من إعادة تقنين كل ما قننه المرء، وما كان، والخزي من الأهداف التي افتضحت حديثا، ومعرفة الأمور التي أسيئ صنعها والتي أريد بها الإساءة إلى الآخرين، وهي الأمور التي عدها المرء يوما تجربة في الفضيلة، ثم لدغات موافقة الحمقى،

ولطخات الشرف.

إن التقاء روبك بابرين يؤكد ذنبه فهي قد أصيبت بالجنون - ولعلها ما تزال - وتتبعها أخت من أخوات الرحمة، هي لها بمثابة حارسة. إنها تلوح أشبه بجثة قامت من القبر حديثا. وتتحدث عن نفسها على أساس أنها ميتة، وتقول أنها قد قتلت زوجها وجميع أطفالها. وهي نفسها، كما تقول لروبك:

" قد مت منذ عدة سنوات. لقد جاءوا وربطوني - قيدوا ذراعي خلف ظهري بشريط - ثم أنزلوني إلى قبو تسد القضبان الحديدية كوته. وله جدران مبطنة، حتى لا يستطيع أحد على سطح الأرض أن يسمع الصرخات المنبعثة من هذا القبر - ولكني الآن أبدأ، على نحو ما، في القيام من الموت ".

وعند نهاية المسرحية يعتلي روبك وايرين جبلا، ويسمعان هبات الريح التي " تلوح وكأنها مقدمة ليوم البعث ". وعلى الرغم من التحذيرات فإنهما يواصلان الصعود، لأن ايرين من ناحية خائفة من الوقوع في قبضة حارستها، ولأن روبك من ناحية أخرى يعترف بخطيئته إذ فضل " صورة الطين الميت على سعادة الحياة - سعادة الحب "، ويرغب في أن يخترق مع ايرين الضباب " نحو قمة البرج الذي يلمع في شروق الشمس ". وعلى الرغم من أن التيهور يقتلهما إلا أنهما يقومان من الموت قبل نهاية المسرحية.

إن الفرار من أخت الرحمة التي يسدل الستار عليها وهي تترنم " السلام لكم " إنما يراد به - فيما أشك - أن يكون ذا معنى رمزي. ذلك

أن محاولة بلوغ القمة (في رأي ابسن) رفض بطولي للعودة إلى السترة الضيقة للدين التقليدي. وهي كذلك تقابل سلوك شخصيتي المسرحية الأخيرتين - "مايا" زوجة روبك، و "أولفهايم" الصياد الغريب الأطوار الذي قضت معه ليلة على الجبل، والذي تنتوي أن تعيش معه. وإذ تهبط مايا وأولفهايم من الجبل إلى الوادي الموجود في أسفله، نسمع أغنية مايا:

إني طليقة.. إني طليقة.. إني طليقة..

لا حياة في السجن لي بعد الآن..

إني حرة كالطير.. إني طليقة.

والسجن الذي تفر منه هو حياتها الزوجية مع روبك، إنها هاربة إلى حرية الحياة الحسية الخالصة، وهو النوع الوحيد من الحياة الذي لائمه. وعلى الرغم من أن روبك قد أخطأ في حق إيرين، وفي حق مايا، بل وفي حق فنه، إلا أنه يفتدي في نهاية المسرحية.

بل على الرغم من أن الدمار قد حاق به هو وايرين، إلا أنهما يطمحان إلى ما هو أسمى مما يطمح إليه الاثنان الآخران، اللذان لا يرتفعان عن مستوى رجل الكهف. وذلك أن لصعود الجبل معنى مختلفا عند كل من هذين الزوجين. فقد وعد روبن كلا من إيرين ومايا بأن يأخذهما إلى جبل مرتفع ويريهما مجد العالم كله. وقد وعد مايا، مستخدما كلمات الغواية، بأن يكون لها كل ذلك المجد. ولكنه اكتشف أن مايا لم تولد لتكون ممن يعتلون الجبال، وهي حين تعتلي الجبل فإنما تفعل ذلك مع أولفهايم

البداي الذي لا يستطيع أن يقدم لها سوى الصيد والحب الجنسي. وعندما يعتلي ايرين وروبك الجبل فإنما يفعلان رامزين به إلى بعثهما، بعث الحب الذي رفضه روبك في الماضي، إنه " صعود " إلى ذروة الأمان، حيث تستطيع كل قوى النور أن تنظر إليهما في حرية - وكذلك قوى الظلمة جميعا ".

ولقد أذان كثير من النقاد مسرحية " عندما نبعث نحن الموتى ". فذهب " آرتشر " إلى أن الباعث فيها مرضي إلى حد كبير، وأنها " تصوير هزلي للذات "، وأن ابسن قد ضحى فيها بالواقع الموجود على السطح في سبيل المعنى الكامن تحته. ومن المحقق أن منهج المسرحية لا واقعي تماما، ولكني لا أستطيع أن أرى فيها ما يدل على التدهور العقلي. فهي تتمم، على نحو باهر، المرحلة الأخيرة من إنتاج ابسن، وتلقي الضوء على مغزى المسرحيات الثلاثة التي سبقتها.

وقد كان هذا العمل الأخير لابسن موضوع أول عمل ينشره كاتب آخر عظيم. فقد كتب " جيمس جويس " مقالة طويلة عن هذه المسرحية في صحيفة " فورتنا رفيو " عام 1900، وانتهى فيها إلى أن المسرحية يمكن أن تعد من أعظم أعمال مؤلفها - " إن لم تكن، على التحقيق، أعظمها جميعا ".

وأنه لمن الأمور ذات الدلالة أن ابسن، في ختام حياة طويلة كرسها لفنه وحده، يعبر في هذه المسرحيات الأخيرة جميعا عن إيمانه بأولوية الحياة، وبما للعلاقات الشخصية من أهمية فائقة. يقول روبك لزوجته: " إن كل هذا الكلام عن مهنة الفنان، ورسالة الفنان وما إلى ذلك،

قد بدأ يلوح لي بالغ الفراغ والخواء، عديم المعنى في صميمه ".
وتسأل مايا: " فما الذي تضعه في مكانه إذن؟ فيجيبها روبك: " الحياة يا مايا ". وأنه ليخلق بنا أن نتذكر أن هذه الكلمات قد كتبت عند نهاية القرن التاسع عشر، عندما كانت فكرة الفن للفن تحظى بكثير من الجدل. وفي هذه المسرحيات الأربع جميعا يوضح ابسن أنه إذا خضعت الحياة للفن فسوف يعاني الفن نفسه مغبة ذلك. وتتضح هذه الفكرة نفسها، دون كلمات، حينما تلوح لنا " ايرين " وهي تخطو كتمثال مرمري، ويقع بصر الاطفال اللاعبين عليها فيجرون نحوها كي يلتقوا بها. وبذلك تتحقق من كنه الحياة التي حرمتها، لأن روبك قد أنكر الحب الذي كان كامنا في قلبه.

وبهذا نكون قد درسنا آخر مسرحيات شيكسبير وراسين، كما أننا ألقينا، في المحاضرة الأولى، نظرة على آخر مسرحيات ثلاثة كتاب مسرحيين آخرين. وقد رأينا أن خمسة من هؤلاء الكتاب المسرحيين قد اجتازوا تجربة لها طبيعة الهداية الدينية وأن ذلك قد تضمن - في حالة راسين، وبدرجة أقل من حالة يوريبيديز - تبرؤا جزئيا من أعمالهم السابقة، ولكنه كان يتضمن، في حالة سواهما، شيئا أقرب إلى إعادة النظر - على ضوء رؤياهم الجديدة - في بعض الموضوعات التي استحوذت على اهتمامهم في سنيهم الباكرة. وأغلب هذه المسرحيات الأخيرة ليست مأسوية، وكأنها وجد شعراؤها، وهم يخطون إلى مثواهم الأبدي، إن التفسير المأسوي للحياة لم

يعد أصلح التفسيرات لها. فيوآش يبقى، والزوجات اللائي قذفن في أعراضهن يجتمع شملن بأزواجهن الخاطئين، والأطفال الضائعون يعادون إلى آبائهم، ويصفح عن بعض الأشرار أولئك الذين تلقوا منهم الإساءة، وينتصر أوديب في موته، ويندم القاضي غير العادل، ويبدأ والدا إيولف الصغير معا حياة جديدة أفضل، ويقوم روبك وإيرين من الموت فيعتليان الجبل المرتفع معا قبل أن يجرفهما التيهور، وينجح سولنس في تسلق البرج حتى على الرغم من أنه يسقط منه سقطة تورده حتفه، ويتكشف الغول في مسرحية " عيد الفصح " عن فاعل خير.

وثمة شئ آخر تشترك فيه هذه المسرحيات الأخيرة، باستثناء مسرحية " تابعات باخوس ": ألا وهو أنها، أقل درامية من الأعمال الباكرا لمؤلفيها، كما أن فاعليتها على خشبة المسرح أقل وضوحا. فمسرحيتنا " عيد الفصح " و " عندما نبعث نحن الموتى " قلما تمثلان. ومن المحقق أن " أوديب في كولونا "، كمسرحية صالحة لخشبة المسرح، تعتبر أقل إثارة من مسرحية " أوديب ملكا ". وكذلك فإن رسم الشخصيات في المسرحيات الأخيرة لمؤلفين الذين ناقشناهم أضعف عموما مما نجده في مسرحياتهم السابقة. ففي مسرحيات شيكسبير الأربعة الأخيرة التي لم يساعده فيها أحد لا نجد شخصية مكتملة سوى " إيموجين " وربما أيضا " بروسبرو " و " بوستوموس ". غير أن وجود " ولزي " وهنري الثامن كاف لإثبات أن شيكسبير كان مازال قادرا على خلق شخصيات كاملة التحقق متى أراد.

من الحق أننا نجد في مسرحيات شيكسبير الأخيرة بعض الخصائص

التي تشترك فيها مع ملاهي " بومونت " و " فلتشتر " المأسوية، وأن بعض الاختلافات الموجودة بينها وبين مسرحياته الباكرة قد تكون راجعة إلى أن المسرح الخاص يقدم فرصا أكبر من ناحية المناظر. ولكن ما على المرء إلا أن يدرس مسرحيات الآخرين من الكتاب المسرحيين ممن كانوا يكتبون في ذلك الوقت ليرى كم أن الشبه ضئيل، من النواحي الأساسية، بين مسرحياتهم ومسرحياته الأخيرة. إن نوع مادة الموضوعات التي استخدمها غير شيكسبير من الكتاب المسرحيين في صنع فن هروبي قد استخدمها هو في صنع فن يجري مجرى الأمثولة. وعلى نحو أوضح نجد أن ابسن وسترنديج قد كتبا مسرحياتهما التجريبية الأخيرة تحديا لمطالب جمهورهما بل ولإمكانيات المسرح في عصرهما. ذلك أن ما أرادوا قوله لم يكن من الممكن التعبير عنه على أي نحو آخر، وهم لم يكونوا ملتزمين بما التزمه شيكسبير من إمداد فرقتهم بمسرحيات صالحة للتمثيل.

ليس ثمة طريق مختصر يؤدي إلى الحكمة التي حققها شيكسبير وابسن وعبرا عنها في نهاية المطاف. ويستطيع المرء أن يرتب، في اصطلاحات فلسفية أو دينية، شيئا من المعنى الذي قصدا إليه، غير أن ما في جعبتهما، بكل اكتماله وفوريته، إنما يعتمد على تقديمه تقديمًا شعريًا كما يعتمد على معرفة ما كتبه من قبل، إن مسرحية " العاصفة " آية في بابها، وكل مسرحية أو قصيدة، ينبغي أن تعد عملا فنيا متفردا. غير أننا إذا نظرنا إلى المسرحية أيضا على أنها خاتمة الأعمال لحياة ما، فإن دلالتها تبلغ مدى غير محدود.

وإنه لمن الخطأ، على الرغم من ذلك، أن يخطر ببالنا أن مسرحيات المراحل الأخيرة أعظم، كأعمال فنية، من المسرحيات الباكرة. فربما كان حكم، المتروك العادي على المسرح حكما صائبا - ذلك الحكم بأن مسرحية " الملك لير " أعظم من مسرحية " العاصفة "، وأن مسرحية " فيدر " أعظم من مسرحية " عثليا "، وأن مسرحية " روزمر شولم " أعظم من مسرحيات ابسن الأخيرة.

غير أن هذا لا يعني أن تحول شيكسبير عن المأساة، وأن عنصر " الفانتازيا " في مسرحيات ابسن الأخيرة هي مظاهر تدهور في مقدرتهما الدرامية. فلو أن مسرحية " كورلولينوس " كانت آخر مسرحية لشيكسبير، ولو لم يقطع راسين الصمت الطويل بعد مسرحية " فيدر " للازمتنا الشعور بأن أعمالهم قد قطعت أكثر منها اكتملت. إن مسرحيات " العاصفة " و " عثليا " و " عندما نبعث نحن الموتى " تتمم عمل مؤلفيها على نحو نجد معه أن منجزاتهم في مجموعها تلوح لنا أعظم من مسرحياتهم الفردية في مجموعها.

الفهرس

| | |
|----|-------|
| 5 | تصدير |
| 7 | مقدمة |
| 37 | شكسیر |
| 69 | راسین |
| 99 | إيسن |

@booka.

يتضمن هذا الكتاب نص محاضرات أريج ، وهي تختص أساسا بأعمال شكسبير وراسين وابسن - ثلاثة من كتاب المسرح العالمي . كان المؤلف على اهتمام خاص بهم، محررا أو مترجما أو منتجا . ولكن الكتاب يشير ، وفي إيجاز، إلى الأعمال الأخيرة لثلاثة آخرين من كتاب المسرح العظام ، لأبراز بعض ملامح الشبه والاختلاف بينهم . وتعرض في المقدمة لزاوية أكثر شمولاً ، فلم يقتصر الحديث فيها على عدد آخر من كتاب المسرح ، بل تعرض لشعراء وروائيين أيضا ، بالإضافة إلى عدد من الرسامين والموسيقيين .

